OMBRE ROSSE

RIVISTA DI CINEMA N. 2 SETTEMBRE 1967

2

Biblioteca Gino Bianco

OMBRE ROSSE

RIVISTA TRIMESTRALE DI CINEMA / numero 2 speciale: settembre 1967 / Comitato di redazione: G. Annoni, P. Arlorio, P. Bertetto, G. Fofi, M. Negarville, G. Tinazzi, G. Torri, G. Volpi; responsabile: G. Tinazzi / corrispondenti: Roma: B. Gambarotta; Parigi: M. Ciment; Barcellona: R. Gubern; Messico: T. Perez Turrent; segretario di redazione e grafico: G. Torri; redazione presso Torri, via Vela 35, Torino; stampa: Fratelli Scaravaglio e C., Torino; Autorizzazione del Tribun. di Torino n. 1870 del 27-4-1967; 1 numero L. 300, numeri speciali L. 500; abbonamento (a 4 numeri): Italia L. 1000; estero L. 1500; abbonamento sostenitore L. 5000 da versare sul c.c. n. 2/44787 intestato a G. Torri; spedizione in abb. post. IV gruppo, 2° semestre 1967.

è in vendita nelle seguenti librerie

Bari
Libreria Cravero

Bologna
Libreria Feltrinelli
Libreria Palmaverde
Libreria Zanichelli

Cagliari
Libreria Murru

Catania
Libreria « La cultura »

Cremona
Libreria La Rateale

Genova
Libreria Feltrinelli-Athena
Libreria Vallardi

Firenze
Libreria Feltrinelli
Libreria Marzocco
Libreria Petrai

Milano
Libreria Algani
Libreria Casiroli
Libreria Corsia dei Servi
Libreria Di Brera
Libreria Feltrinelli
Libreria Internazionale Einaudi
Libreria S. Babila

Modena
Libreria Rinascita

Napoli
Libreria G. Colonnese
Libreria A. Guida
Libreria Minerva

Palermo
Libreria Flaccovio

Roma
Libreria Einaudi
Libreria 4 Fontane
Libreria Rinascita
Libreria Tombolini & C.

Savona
Libreria dello Studente

Siena
Libreria Bassi

Torino
Libreria Hellas
Libreria Stampatori

Trieste
Libreria Internazionale Minerva

Venezia
Libreria El Fontego

Biblioteca Gino Bianco

SOMMARIO

I 400 COLPI 2

LA GUERRA E' FINITA

IL CUORE E IL CERVELLO di F. Buache 3

DIMENSIONE DI UN FILM di P. Bertetto 6

A FILM POLITICO, GIUDIZIO POLITICO:

1 / J. Montaner 14

2 / P.-L. Thirard 18

3 / la redazione 22

LA PRIMAVERA E LE RONDINI (lettera dalla Francia) di M. Ciment 26

PER UNA VERIDICA FILMOGRAFIA DEL VERACE TOTO' di S. Esposito 31

LAST NEW CINEMA: MEKAS CORP. di V. Attolini 34

ORSON WELLES: UNA PANCIA PIENA D'IDEE (intervista) 40

IL MIGLIORE DEI MONDI
(l'europeo in 4 film: Belle de jour, Accident, 2 ou 3 chose que je sais d'elle, Blow-up) di G. Fofi 46

IL FESTIVAL DI CANNES 1967 di F. Buache 57

OMBRE BIANCHE (il festival di Pesaro 1967) di G. Volpi 60

MARCO BELLOCCHIO: VENTO DELL'EST
(intervista su La Cina è vicina) di G. Fofi 65

I FILM

GLI EROI NERI DI MELVILLE (Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide) di G. Volpi 77

« LA CIVILISATION DU CUL »:

1 / UNA DONNA BORGHESE (Una donna sposata) di P. Bertetto 81

2 / NOTE SU GODARD di G. Volpi e M. Negarville 86

LA POLONIA CON I VELI (Il faraone) di M. Negarville 88

NIENTE A NESSUNO (A ciascuno il suo) di P. Arlorio 92

14 FILM 95

In copertina: Stanley Baker e Dirk Bogarde in « Accident » di Losey / fotografie: Tommy Tommie / opus (T. Mead); A. Noci / Mercurio (O. Welles); per le illustrazioni di questo numero ringraziamo in particolare: F. Buache, C. Castellina, la Cinémathèque Suisse.

Biblioteca Gino Bianco

I 400 COLPI

	FOFI	TINAZZI	VOLPI	BALDELLI	ARLORIO	SEPTETTO	GOBETTI	TORRI	ANNONI	NEGARVILLE	RONDOLINO	CIMENT	BIANCHI (*)
LA GUERRA E' FINITA (A. Resnais)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★★
TUTTE LE ORE FERISCONO (J. P. Melville)	★★		★★		★★		★★	★★	★★★	★★	★★	★★	★★
UNA DONNA SPOSATA (J. L. Godard)	★	★★	●		★	★★★	★★	●	★★★	●	★★★	★	★★★
LE STREGHE (ep. Pasolini)	★	●	★	★	●	★	★★	★	★★	★	★★		★
LE STREGHE (ep. Visconti)	●●	●	●●	●●	●●	●●	●	●●	●●	●●	★		★★
IL FARAONE (J. Kawalerowicz)	●	★		★★	★★	★★	●			★★	★	★★	★
SUPERMAN VUOLE UCCIDERE JESSE (V. Vorlicek)			★	★★				★		★			
IL NEGOZIO AL CORSO (Kadar-Klos)	●	★	●	★★	★		●	●				★	★
DON GIOVANNI IN SICILIA (A. Lattuada)	★			●					●		★		●
A CIASCUNO IL SUO (E. Petri)	●	★	●	★	●		★	●	●	●	★		★★★
LA BATTAGLIA DI ENGHELCHEN (Kadar-Klos)			●		★		★	●	●	●	★	★	●
I TRE AVVENTURIERI (R. Enrico)			●		●			●	★	★	★	●	●
HOMBRE (M. Ritt)	●●	★		●	●	●		●	★	★	★	●	★
LA LUNGA MARCIA (A. Astruc)	●				●		●●	●		●		●	●
QUELLI DELLA « SAN PABLO » (R. Wise)	●●		●●		●			●●	●●	●●		●	★
LA BISBETICA DOMATA (F. Zeffirelli)	●●		●	●	●	●●		●●	★	●●	●		●
REQUIESCANT (C. Lizzani)	●●			●●	●●			●●	●●	●●			●
L'IMMORALE (P. Germi)	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●		★

●● orribile ● inutile ★ discreto ★★ interessante ★★★ eccellente

(*) invitato / « Il Giorno »

Biblioteca Gino Bianco

la guerra è finita

IL CUORE E IL CERVELLO

Non basta mettere in gabbia la vita ventiquattro volte al secondo per raggiungere una verità identificabile alla bellezza; è ancora necessario, secondo un dinamismo intenzionale di ordine etico, mettere a nudo la realtà, giudicarla, e in uno stesso movimento, ricomporla secondo una prospettiva che postula (Marx e Rimbaud congiungendosi) che si vuole, che si può trasformare il mondo e cambiare la vita. Da questo punto di vista, LA GUERRA E' FINITA è un'opera rivoluzionaria, ammirevole, che raggiunge il nostro cuore attraverso la mente e la nostra mente attraverso il cuore, un'opera perfetta nella sua pienezza e così giusta nella sua vibrazione da scoraggiare l'esegesi.

Ciò che Resnais esprime con questo grido, che è un canto, sfugge all'analisi: quest'osservazione coincide esattamente con la definizione dei capolavori.

LA GUERRA E' FINITA è un capolavoro, uno dei rari altissimi vertici della storia del cinema d'oggi.

La regia vi obbedisce ad una stretta disciplina che non spezza in nessun momento la libertà sovrana dell'ispirazione, ma che al contrario l'esalta. Ogni inquadratura, ogni parola, ogni silenzio, tutti i dati del realismo e tutti gli slanci del lirismo sono stati preventivamente filtrati e poi organizzati in funzione dell'unità finale del racconto.

E' evidente che al termine di questo procedimento v'era in agguato l'accademismo. Ma il miracolo è proprio che l'intelligenza stia dal lato della sensibilità e che questa si trovi continuamente ripresa, rilanciata da quella.

Biblioteca Gino Bianco

La scrittura, talvolta epurata fino all'astrazione, evita la calligrafia perché l'opera scivola, sotto i nostri occhi, all'interno della propria scintillante fissità. Essa è insieme densa e trasparente, cristallina e carnale. E queste qualità, manifestamente contraddittorie, tessono un gioco complesso di interferenze attraverso il quale si rivelano personaggi vulnerabili e forti che, come sempre in Resnais, sono assillati dalla memoria e dall'oblio che essa maschera o esorcizza), dall'azione (e il « niente » della morte che la minaccia o la affascina).

Il film racconta tre giornate dell'esistenza di Diego.

Ancora una volta, è passato davanti ai doganieri, ancora una volta conosce la gioia di stringere mani, di perfezionare un piano, di continuare in una battaglia dai dubbi risultati perchè la guerra lontana ha aperto in una nazione e negli uomini che la compongono ferite non cicatrizzate a trent'anni di distanza. Per Diego, per tutti questi militanti, la guerra non è finita. Il loro senso della dignità richiede, infatti, che continuino la lotta; debbono riconoscersi, unirsi nella « allegrezza ostinata dell'azione », sconfiggere la disperazione di essere soli e di aver abdicato per impotenza o per vigliaccheria.

Per Diego, questo lavoro quotidiano e privo di eroismo spettacolare si identifica al semplice fatto di voler essere un uomo. Questa lotta è la sua vocazione e questa vocazione consiste nel rifiutare i « trompe-l'oeil », nel combattere le oppressioni, nell'opporsi all'ingiustizia istituzionalizzata. Ma il problema di Diego è di dover portare a termine il suo compito con mezzi che risalgono a un'epoca passata: fratello, dopo trent'anni, di quegli eroi de « L'espoir » (romanzo) di Malraux che, anche loro, avvertivano già un inadattamento dello stesso tipo: « La Spagna è oggi coperta di barricate — contro l'aviazione di Franco », dicevano.

Tuttavia, in questi combattenti che sognavano di organizzare l'Apocalisse, v'era ancora un romanticismo che poteva agire su realtà evidenti. Il romanticismo è rimasto, le realtà sono cambiate. La Spagna dal cuore ferito è diventata un alibi per la sinistra. Per 14 milioni di turisti, essa non è più ogni anno che un posto di villeggiatura assolato e pittoresco. Guernica, Teruel, sono nomi di leggenda, e « Morire a Madrid » un album di immagini di un'epoca che sembra senza legami con la nostra.

Eppure, non vi è taglio nella Storia; il ricordo di Guernica si cancella ma questo non vieta al nostro destino di esserne ferito e questa ferita mal guarita ci ricorda che ad ogni istante Guernica ricomincia nel mondo sotto altre forme più sottili e piú ipocrite. Non abbiamo il diritto di ignorarlo. Diego ce lo afferma senza discorsi, la sua lotta è anche la nostra, perché se del film di Resnais non si coglie che il problema antifranchista, non se ne vede altro che l'aneddoto e la sua forza accusatrice

Biblioteca Gino Bianco

ci resta indecifrabile, ciò che tenderebbe a provare che abbiamo smesso di essere degli uomini, che siamo diventati dei tecnocrati dalla personalità dissociata: da una parte, pulsazioni rallentate per igiene al livello dei bisogni organici, e, dall'altra, la perfezione fredda e calcolatrice dei cervelli elettronici. James Bond come prototipo di esseri disumanizzati.

Diego è esattamente il contrario: un individuo completo, impegnato per intero in ognuno dei suoi atti e che non alza barriere tra la sua vita intima e la sua vita pubblica. Di qui l'importanza estrema delle due scene d'amore intorno alle quali la narrazione si riequilibra: il piacere fisico e lo scambio affettivo hanno da essere assunti allo stesso titolo che una missione, che l'amicizia di lotta, che gli interrogativi dei giovani apprendisti plasticatori (i compagni di Nanà) che vogliono tutto, immediatamente, dimenticando un po' presto che la camera in cui dibattono gravi questioni d'ideologia si trova ai margini di un cimitero.

Diego va e viene, fiducioso, inquieto, la coscienza sveglia, perso in un labirinto, lanciato in avanti verso fini di cui non sa mai se si tratta di chimere, di rappresentazioni mentali o di necessità oggettive, ciò che porta il cineasta a far passare il suo racconto (la sua narrazione), talvolta, dalla terza alla seconda persona, e dal presente al futuro o al condizionale.

Questo testo non esaurisce, naturalmente, la ricchezza prodigiosa di quest'opera. Temo perfino che non faccia che sfiorarne la superficie e che non metta in luce l'essenziale, che è indicibile, inscindibile dalla materia sublimata di questo film che appunto per questa ragione è possibile qualificare di sublime.

Dell'interpretazione non dirò nulla. E', come l'insieme, trascinata dal genio di Resnais verso quella perfezione che rende indimenticabile e magica questa storia che rivedrò domani provandovi, come alla prima visione, la convinzione tonica e serena che ciò che si definisce « dimensione spirituale » dell'uomo non ha da essere cercata altrove che nell'uomo stesso.

Freddy Buache

Biblioteca Gino Bianco

DIMENSIONE DI UN FILM

Un discorso formale su di un film come LA GUERRA E' FINITA non è molto facile. C'è in primo luogo il rischio di deformare la realtà stessa dell'opera, di travisarne i modi e non intenderne i significati. Niente di più logico infatti, di fronte ad un film di questo tipo, che impostare l'analisi sui problemi concreti rappresentati, tentandone una disamina approfondita. Il personaggio del militante permanente con le sue caratteristiche psicologiche ed i rapporti che intrattiene con i compagni del partito, le due donne, gli incontri occasionali, le alternative di linee politiche diverse, sottoposte ad una discussione articolata come raramente si è visto in un film, costituiscono evidentemente l'orizzonte concreto su cui è fondata l'opera. Ma un discorso che non tenesse conto del carattere di materiali di impiego di questi elementi, tenderebbe senza dubbio a fornire del film un'immagine inesatta, troppo superficiale, contenutistica, e non sarebbe forse in grado di cogliere la dimensione essenziale dell'opera ed il suo riverberarsi in filigrana all'interno di ogni scena. La struttura è sì l'interrelazione degli elementi, la somma organica delle componenti in un insieme unitario, ma è anche la realtà inespressa che si cela dentro il narrato, l'orizzonte tonale, il senso ultimo dell'opera: è in fondo quella cosa senza la cui comprensione non si dà la percezione piena e spiegazione di tutte le singolarità che costituiscono il film. Si tratta insomma di definire da un lato la forma di un discorso che è obiettivamente, in una certa misura, politico, e dall'altro, di individuare più in profondità quell'altrove (l'« ailleurs » di Barthes) verso cui tendono costitutivamente tutte le opere riuscite.

Che dal punto di vista strettamente formale « La guerra è finita » non sia un'opera di ricerca quanto piuttosto l'organizzazione e l'assestamento di modi già in precedenza sperimentati, è evidentemente indiscutibile.

Biblioteca Gino Bianco

Tuttavia la strutturazione del narrato presenta alcune modalità di funzionamento piuttosto significative che varrà la pena di sottolineare. In primo luogo Resnais continua con estrema lucidità nel suo discorso sull'immaginario, attestando la centralità della rappresentazione mentale nell'esperienza personale: tutti i film di Resnais sono fondati su avventure della coscienza che si fanno, profondamente, prospettiva esistenziale, destino individuale. L'orizzonte operativo dell'individuo viene in tal modo spostato dall'ambito fenomenico ad una zona in cui tutte le immagini rappresentate si fondano come forma di una soggettività. Come ha affermato lo stesso Resnais « dans " La Guerre " la caméra suit Diego et adopte constamment son point de vue, sauf un plan où Diego dort et où Marianne s'approche du lit » (1). Resnais è infatti consapevole dello sviluppo macroscopico dell'immaginazione e della fantasticheria nell'uomo contemporaneo e si rende conto che i destini personali si giocano in un continuo e drammatico rapporto dialettico, tra una realtà interiore, problematica, talora ossessiva, ed un molteplice esteriore opaco, chiuso e condizionante.

Nei film precedenti tuttavia la dialettica temporale investiva sostanzialmente presente e passato legandoli in un nesso inestricabile che attestava la presenza determinante dell'esperienza vissuta (del passato) nell'orizzonte del presente. In « La guerra è finita » la dialettica temporale è invece orientata sul rapporto presente-futuro: anche se l'oggetto delle anticipazioni mentali è quasi sempre estremamente banale, questa costante testimonia un atteggiamento esistenziale del protagonista, il suo essere proiettato in una coerente operatività volta alla trasformazione progressiva del reale. Sotto questo aspetto l'inizio del film è tra le parti più riuscite grazie alla tensione narrativa interiore e raggiunge un notevole grado di letterarietà proprio attraverso l'uso sottile e controllato di « flash-towards » ambigui problematici in cui si progetta costantemente una possibilità di agire (la corsa di Diego per il treno di Perpignan) o un aspetto possibile, ipotetico della realtà (le immagini dell'amico catturato dalla polizia, o quelle di giovani diverse come avvicinamento alla figura reale di Nadine, ancora sconosciuta).

Un secondo procedimento usato da Resnais per realizzare uno straniamento nel contesto della narrazione, è il ricorso all'impiego del tu negli interventi « off » del narratore, quasi seconda coscienza che si rivolge al protagonista. Il significato dell'operazione è almeno duplice: da un lato si tratta evidentemente di insistere sul carattere di finzione dell'opera d'arte, sul suo costituirsi come cinema proprio all'interno del processo per cui si basa su materiali reali (e in questo Resnais porta avanti un postulato fondamentale dell'arte moderna, orientata sostan-

(1) In « L'Arc », n. 31, p. 98.

Biblioteca Gino Bianco

Ingrid Thulin e Yves Montand

zialmente sulla linea dell'« antiphysis ») (2); dall'altro il parlato « off » è in fondo una ricapitolazione, come flusso di coscienza razionalizzato, della situazione generale del personaggio, il ricupero dell'essenzialità dei rapporti in una visione totalizzante. Evidentemente l'uso del tu rimanda immediatamente a Butor, a « La Modification », ma il modo e soprattutto la frequenza piuttosto ridotta dell'impiego nell'arco completo del narrato, ne rendono differente il significato. Ritorna poi in alcune occasioni (ad es. nella scena in cui Diego attende il ritorno di Marianne) il « décalage » tra immagine e suono che aveva avuto uno sviluppo notevole in « L'anno scorso a Marienbad », utilizzato anche qui da un lato per una sorta di esigenza di realismo, come attestazione del carattere soggettivo ed estremamente composito disarticolato della percezione, e dall'altro ancora come valorizzazione del mezzo filmico ed esibizione del suo aspetto fittizio.

Altre soluzioni sono invece meno felici. In primo luogo un uso piuttosto tradizionale della musica, che svolge la specifica funzione di gerarchiz-

(2) Resnais stesso affermava: « si je tenais beaucoup à ce narrateur dans le film, c'est parce que c'était une manière aussi de dire: "Nous sommes au cinéma. Nous vous présentons des éléments réels, mais nous ne tentons pas de vous faire croire que c'est autre chose que du cinéma". C'est une espèce d'honnêteté et cet effet ne me paraît pas devoir couper l'émotion, au contraire, elle doit la renforcer quand c'est réussi ». In « Positif », n. 79, p. 27.

Biblioteca Gino Bianco

zare le scene (ad es. il tono sublime delle scene d'amore), frantumando in tal modo il carattere fenomenologico cui tende globalmente la rappresentazione. Poi il ricorso ad un dialogo un po' letterario dove qualche volta si infiltrano elementi di romanticismo d'appendice, anche se ad un livello senza dubbio più valido della narcisistica logorrea della Duras in « Hiroshima ». Inutili infine, anzi piuttosto stridenti nella estrema funzionalità ed esattezza del narrato, certe inquadrature di muri attraversati da luci improvvise, in relazione ai rapporti con le donne.

La figura di Nadine

Un discorso a parte meriterebbero forse le scene di erotismo, soprattutto quella con la ragazza, che raggiunge un'intensità ed una bellezza veramente rare. Resnais aveva già operato in « Hiroshima » una ricerca sui rapporti erotici soffermandosi in particolare in una analisi capillare della realtà plastica ed estetica dei corpi nudi. Qui nella scena con Généviève Bujold, spezza il meccanismo della descrizione mimetica e sottopone la rappresentazione ad un processo di astrazione formale di rigore estremo, ritrovando una forma di funzionalità superiore nella ricerca straniante e, al limite, fine a se stessa (3). Si tratta in ogni modo di tutta una serie di elementi che garantiscono come l'estrema apparente naturalezza e funzionalità del narrato non celi una dimensione rappresentativa di tipo tradizionale, naturalistico. In fondo l'atteggiamento formativo di Resnais si concreta in uno stile che è assenza di stile in quanto ripudia tutte le deformazioni linguistiche arbitrariamente imposte da ricerche estetizzanti che fanno del formalismo un momento senza prospettive. Lo stile di Resnais è un vuoto, una cavità che permette l'affermarsi nella più rigorosa essenzialità dell'orizzonte immaginativo concreto. Nei film precedenti, in « Marienbad » soprattutto, sembrava affermarsi la tendenza ad impiegare lo stile ad un tempo come strumento per realizzare una più approfondita penetrazione nel reale e come modo predeterminato per costituire un vuoto di significati. Qui al contrario lo stile pare scomparire con lo stesso vigore con cui prima era esibito, dimostrato necessario ma costruito, e lascia totalmente il posto alla ricchezza molteplice dei significati. L'opera pare in tal modo costituirsi proprio sulla base di una distruzione dello stile come entità autonoma. Attraverso una narrazione a tutto tondo, ma estremamente scaltrita, Resnais ricupera la dimensione stilistica classica dello stile nelle

(3) Si tenga presente che nell'edizione italiana è stata tagliata una delle immagini più belle in cui la camera inquadrava dall'alto le gambe della ragazza dalle ginocchia in su, nell'atto di divaricarsi lentamente.

Biblioteca Gino Bianco

cose, interiorizzato all'evento, al reale, come disparizione e negazione di sé. La centralità nuova con cui in questo film la determinazione politica si presenta, ha un riflesso diretto sul configurarsi strutturale dell'opera. C'è indubbiamente da parte di Resnais la volontà di adeguare una certa dimensione del cinema, che egli è andato progressivamente costruendo, ad una realtà estremamente imbarazzante, difficile da trattare e da inserire dinamicamente in un'opera come l'orizzonte politico in senso stretto.

Certo ci sono stati film aventi a soggetto fatti storici, politici, ma sostanzialmente essi si presentavano come film corali in cui tutto era risolto nel movimento e nella partecipazione collettiva (Eisenstein per tutti) o come film d'azione in cui la determinazione politica tendeva a celarsi dietro l'episodio particolare individuale. In questo caso invece Resnais presenta non tanto una realtà storico-politica obiettiva, quanto una dimensione, innestata nel vissuto psicologico di un militante rivoluzionario, in cui uomini politici discutono di linee e d problemi strategici, confrontando tesi, vagliando alternative, discutendo avvenimenti.

L'inserimento organico di una realtà di questo tipo all'interno di un organismo artistico ha indubbiamente imposto a Resnais la scelta di un modello di narrazione fondato su un discorso più continuo e articolato. Un tentativo riuscito di film politico è stato fatto recentemente da Straub con « Nicht versöhnt »: anche in questo caso il problema strutturale era quello di inventare una forma politica per il film. La soluzione di Straub è diversa in quanto si fonda su un discorso che punta « diritto sulla struttura reale, cioè politica, della società, trascurando gli aspetti e i motivi che sono irrimediabilmente privati » (4). Nell'opera di Resnais invece la politica — se pure mostrata direttamente nel suo configurarsi specifico — è non tanto assorbita e filtrata nella dimensione soggettiva quanto rappresentata dialetticamente con l'esperienza di un individuo.

Il film di Resnais allora non è tanto un film politico in senso stretto quanto un film che attesta il rapporto dinamico tra individuo e realtà storico-politica. Il problema, fondamentale per il regista, viene qui affrontato in modo nuovo. Infatti in « Hiroshima » ed in « Muriel » l'individuo entrava in contatto con la storia e viveva in questa ed a causa di questa una esperienza fondamentale, senza porsi come obiettivo di agirvi dinamicamente.

Qui invece il rapporto con la storia è rapporto scelto deliberatamente, fondato su di un fine preciso, quello di mutarne il corso, e non si caratterizza più come momento puramente psicologico subito, ma come determinazione politica. In questo senso il rapporto strutturale tra individuo e ambiente assume in « La guerra è finita » un carattere sostanzialmente

(4) G. Volpi in « Straub: la "forma" di un discorso politico », in « Giovane Critica », n. 13, p. 2.

Biblioteca Gino Bianco

nuovo in quanto trova nella politica il perno operativo, il momento di storicizzazione positiva. Il carattere mediante della politica tra l'individuo e la storia provoca una trasformazione del rapporto tra i due orizzonti, che ha uno sbocco immediato a livello di struttura narrativa.

Forma dialettica, quindi, in cui i due orizzonti si fondono e si dinamizzano reciprocamente offrendo una sintesi che è qualcosa di più della pura somma delle componenti, o assorbimento dell'orizzonte politico nel fluire continuo della temporalità soggettiva? In vero il film non realizza compiutamente nessuna delle due ipotesi strutturali. Non è forma dialettica perché il destino soggettivo tende a fagocitare e psicologizzare le realtà storico-politiche inserendole nel proprio sviluppo progressivo. Non è neppure un « continuum » psicologico perché la dimensione tonale dell'opera attesta sempre da un lato una presenza ideologica e dall'altro una sospensione, una neutralità che sono il riflesso di qualcos'altro, non si esauriscono nella sentimentalità soggettiva. D'altronde la linearità e la naturalità di sviluppo della struttura narrativa piuttosto che una forma di registrazione mimetica della realtà costituiscono il fondamento per il formarsi nel contesto narrativo e nella singola immagine di una tensione, di un senso di sospensione, di una dinamica che attestano la complessità e la plurivalenza del narrato, la presenza di qualcos'altro oltre a quello che è rappresentato.

La struttura ideologica

Il fatto è che tutto il film è costruito su una piramide di significati che allude progressivamente a realtà interiori. La dialettica individuo-storia attraverso la sintesi della politica non è che la forma più evidente del rapporto tra una volontà che progetta ed un molteplice che resiste. La struttura ideologica del film è data proprio dal rapporto tra il momento dinamico-idealistico della volontà di cambiare il mondo e la resistènza pratico-inerte del mondo, tra la realtà chiusa apparentemente impermeabile ed insieme autosufficiente della vita quotidiana e l'aspirazione totalizzante, la fissazione volontaristica del protagonista; dal dissidio interiore di una vita vissuta tra la « normalità » dei rapporti consueti delle relazioni intersoggettive « naturali » e la « anormalità » della contestazione. E qui siamo davvero al centro del film: non si tratta soltanto di una frattura — o di una dinamica — interiore tra il vissuto politico ed il vissuto privato di un individuo, quanto al divario profondo tra la « normalità » di un certo orizzonte e la « anormalità » di un altro, tra il restare forme, così come sono, di certe cose, di certe persone, e l'attivismo volontaristico di altre che tendono a mutare le situazioni a trasformare il mondo. Come già notava Fofi l'autenticità della rappresentazione del rivoluzionario è proprio data dal fatto che egli è descritto così com'è in « una situazione "non" rivoluzionaria », proprio per « il suo stare e non

Biblioteca Gino Bianco

stare nel mondo che lo circonda, estraneo alla sua stessa ansia rivoluzionaria » (5). La tensione sottile quasi impercettibile che corre nel profondo di tutto il film garantendo all'interno del tono di neutra lineare registrazione, una sospensione problematica un'apertura inquietante, è determinata proprio da questa compenetrazione e contrapposizione ad un tempo di normalità e anormalità all'interno di quasi tutte le scene.

Non si spiegherebbe altrimenti come certe immagini estremamente normali poco rilevanti (tutte le riprese in cui vediamo Diego camminare per Parigi, ad es.) posseggano invece una tensione così intima e profonda: figurazione concreta ed emblematica della condizione del permanente, esse ci appaiono così intense perché mostrano direttamente la profonda quasi terribile divisione tra due mondi ed insieme il loro essere intimamente connessi. La dialettica di normalità e anormalità è allora di continuo verificata concretamente nell'ambito dell'opera, proprio all'interno di ogni sequenza, di ogni immagine, a volte in modo quasi didascalico (la conversazione ascoltata al vagone ristorante, la visita al figlio dell'amante, l'attività della moglie e dei collaboratori), senza che sia necessario il rinvio ed un contesto immaginario.

E qui veniamo alla più lucida intuizione di Resnais, che gli fa ampiamente perdonare una visione politica discutibile (ma il responsabile è probabilmente Semprun): la condizione del militante politico, del permanente è « innaturale ». Il permanente non realizza un rapporto più immediato con la realtà perché tenta di agire sulla struttura (in senso marxiano), ma al contrario un rapporto più mediato, straniante. Il permanente forza la realtà e non solo contro gli altri contro il mondo circostante, ma in una certa misura — nonostante la completa adesione ideologica e psicologica — anche contro se stesso. Il fatto è che il permanente è in primo luogo un disadattato, per libera scelta esistenziale, alla vita quotidiana, uno che rifiuta l'integrazione, la « routine » e si mette automaticamente al di fuori dei rapporti consueti; uno che, come tutti i personaggi di Resnais volti alla ricerca dell'essenziale all'interno dei singoli destini — è sempre « altrove ». Il disadattamento del permanente è dato dallo scarto profondo non mediabile tra la realtà normale (che ai suoi occhi è realtà apparente) e la duplice realtà essenziale della volizione interiore del protagonista e dell'oggetto di questa volizione, la lotta della classe operaia spagnola. In questo senso le azioni agite nel film non posseggono mai la totalità dei significati in se stesse, perché presuppongono sempre quale nucleo determinante un elemento che è altrove, è assente.

Allora il tono profondo, la dimensione interiore dell'opera è quella dell'« assenza », perché il film è la concretizzazione visiva delle giornate

(5) « Un rivoluzionario "permanente" », « Giovane Critica », n. 13, p. 21.

Biblioteca Gino Bianco

di un uomo la cui centralità psicologica, nonostante l'amante, nonostante i compagni del partito, è altrove. L'assenza viene dunque determinata dalla dialettica stessa di normalità e anormalità, perché è negazione del presente come realtà inessenziale e complementare affermazione dell'essenziale di quello che non c'è.

In questa costante subordinazione della situazione immediatamente agita ad una realtà non rappresentata si attua un processo strutturale secondo il quale l'opera raggiunge il massimo di astrazione proprio all'interno dell'esibizione di materiali estremamente concreti. In fondo Resnais è sempre stato il regista dell'assenza della svalutazione della realtà normale in favore di « altro »: era poeta dell'assenza in « Hiroshima » quando svalutava il vissuto presente in nome della rilevanza esistenziale della memoria, di certe realtà sedimentate che sono determinanti nel destino personale; lo era in « Muriel » nella ricerca di un passato più dinamico ed esistenzialmente autentico e nella contemporanea trasformazione soggettiva in vista di un altro modo di essere; lo era in « Marienbad » nella delegazione all'anno precedente del criterio di giudizio e del senso degli avvenimenti al presente, e nello spostamento in un futuro dell'unico mondo possibile. Anche in « La guerra è finita » il vero mondo, l'esistenza autentica è altrove, è nella lotta politica in Spagna: questa è forse l'unità di ispirazione intima e profonda di tutta l'opera di Resnais, la sua dimensione tonale privilegiata.

Paolo Bertetto

LA GUERRA E' FINITA rg. Alain Resnais; **sogg. e scenegg.** Jorge Semprun; **fot.** Sacha Vierny; **mus.** Giovanni Fusco; **scenog.** Jacques Saulnier; **mont.** Eric Pluet; **prod.** Sofracima-Parigi, Europa Film-Stoccolma; **distr. ital.** CIDIF; **orig.** Francia (1966); **con** Yves Montand (Diego), Ingrid Thulin (Marianne), Jean François Remi (Juan), Geneviève Bujold (Nadine), Michel Piccoli (un ispettore), Gérard Sety (Bill), Jean Bouise (Ramon), Bernard Fresson (Sarlat); **lung.** (ed. ital.) m. 3.286.

Biblioteca Gino Bianco

A FILM POLITICO GIUDIZIO POLITICO

1

Il film, in quanto film politico, è strettamente datato. In rapporto alla situazione politica spagnola: in una società che assume certi aspetti di « società industriale », in cui i valori di moda sono lo « sviluppo » e il « consumo », in cui i gruppi politici dominanti cercano di somigliare ai loro colleghi occidentali, il movimento rivendicativo (obiettivi economici o sindacali) diventa sempre più vasto. Gli effetti della fase di sviluppo iniziata verso il 1962 diventano spettacolari.

Datato anche in rapporto alla sinistra. All'agitazione che qualche piccolo nucleo, animato da quadri venuti in parte dall'esterno, cercava di promuovere, si è sostituito il « movimento di massa » più o meno permanente, che non ha più bisogno di consegne mitiche (« lo sciopero generale ») per mobilitarsi, e che non può più dipendere per la sua tattica dai dirigenti dell'esilio.

Datato, infine, in rapporto alla coscienza che ha la sinistra di sé stessa. All'interno del PCE, i problemi che ora si pongono sono di ordine tattico: provocare immediatamente un grande movimento generale che permetterà di ristabilire la democrazia o, se questo è impossibile, centrare l'azione del movimento sindacale nascente su obiettivi parziali che renderanno più tardi possibile l'esistenza di solide orga-

Biblioteca Gino Bianco

nizzazioni che lotteranno per la democrazia. All'esterno del PC vi sono solo dei piccoli gruppi che, anche se parlano tra di loro di rivoluzione e di socialismo, quando svolgono un'azione qualsiasi (e non sempre è il caso) questa collima necessariamente con quella del P.C. Certo, soprattutto in esilio, vi sono gruppetti marxisti-terroristi molto più sciocchi dei ridicoli giovanotti del film.

Ma cosa è cambiato rispetto all'azione presentata nel film? Lasciando da parte l'aspetto su cui la critica si è più affermata (e che peraltro è magnificamente presentato) della personalità del rivoluzionario professionista, le sue disillusioni e le sue contraddizioni, l'importanza del film deriva innanzitutto dalla sua esattezza nella presentazione dei problemi politici citati. La nuova Spagna non ha più quasi nessun rapporto con le immagini che ne hanno gli intellettuali di sinistra occidentali. Le lacerazioni di una sinistra tra « l'interno e l'esterno », tra l'esplosione che non arriva più e le difficoltà della « riconversione » ad una lotta quotidiana e poco romantica nel quadro di una mediocre società che vuole « svilupparsi ». Il livello della critica della sinistra alla propria azione: la necessità di adesione all'azione realista d'ogni giorno senza sapere come sarà possibile oltrepassare questa fase (per Diego), l'introduzione di elementi mitici (per gli altri dirigenti) o il rifiuto astratto della realtà per rifugiarsi in un'azione disperata e senza domani (per i piccolo-borghesi terroristi), atteggiamenti che traducono il bisogno di darsi buona coscienza perché non si vuole e non si può cercare uno sbocco rivoluzionario. Ma ci colpisce soprattutto la precisione con cui ci viene mostrata l'ambivalenza dell'« apparato ». Non perché si fa sempre attenzione a mostrarci la sua ammirevole dedizione, nei buoni e nei cattivi tempi, ma per l'ambiguità del loro ruolo. Poiché è chiaro che questi uomini hanno avuto il merito principale nell'iniziativa e realizzazione delle azioni e nell'organizzazione dei nuclei di opposizione durante gli anni '50 e i primi del '60, che hanno reso possibile i movimenti più vasti degli ultimi anni. Ma è anche chiara la loro resistenza ad abbandonare il proscenio (e la magica ricerca delle grandi azioni generali rende loro più facile il mantenimento dei primi ruoli) e soprattutto le insufficienze delle loro analisi in rapporto a quelle di Diego: rifiuto allo stesso tempo di riconoscere la natura capitalistica, sempre meno aberrante, della società spagnola, la ricerca disperata di una rottura politica immediata, e della democrazia, dissimulando dietro questo « sinistrismo » democratico l'abbandono (come negli altri PC occidentali) di una politica rivoluzionaria socialista. Infine il film ci permette così di intravvedere i limiti fondamentali della politica di tutta la sinistra: perché (senza parlare dei rivoluzionari astratti, i giovani francesi) tra Diego — molto rappresentativo della sinistra attiva all'interno — e i dirigenti in esilio, le differenze politiche non sono di fondo, almeno nel periodo in cui il film si svolge. Si tratta della ricerca della democrazia politica,

Biblioteca Gino Bianco

nel quadro del capitalismo spagnolo. Le differenze che il film ci presenta si presentano solo nei mezzi, negli obiettivi immediati, attorno a alcuni metodi di organizzazione. I limiti di questa politica: la sinistra può limitarsi a rivendicare le « libertà democratiche » in un paese come la Spagna, o esse potranno venir strappate solo attraverso una dura battaglia — e quand'anche ve le si ottenesse non sarebbero fragili, provvisorie (si veda la Grecia)? La sinistra — e in un paese capitalista! — può scindere totalmente la lotta per la democrazia dalla lotta per il socialismo, quando i capitalisti sostengono a fondo il regime (anche se una parte di loro appoggia le timide iniziative di liberalizzazione)?

Tutto questo non giustifica però in nessun modo le critiche che P. L. Thirard si crede in diritto di fare nell'eccellente numero di « Positif » dedicato in gran parte a « La guerra è finita ». Il suo è un articolo parecchio infelice, sui due piani su cui si colloca. A tutto commento del film, rimprovera ai due autori di non compiere una buona critica da sinistra della politica del PC (come, senza nessun senso del ridicolo, farebbe lui): si domanda ad un film di darci quello che tutta la sinistra non è stata capace di fare, e da quanti anni ormai! Una critica, in grado di tradursi nei fatti, della politica democratica seguita da tutta la sinistra. Come articolo politico, dopo una serie di affermazioni gratuite (sulla guerra di Spagna, sul PC come piccolo gruppo all'incirca della stessa portata dei giovani leninisti francesi, ecc.) afferma che la lotta dei militanti comunisti spagnoli è tanto bella quanto inutile. Grazie tante, ma non tutti hanno la fortuna di mettere al mondo il socialismo in Francia come lei e compagni nei caffé e nelle riviste di cinema! Perché è possibile considerare riformista la linea del PC, ma essa è ben lungi dall'essere gratuita. Il PC mobilita tutte le sue forze, polarizza ogni azione nella ricerca di un minimo di libertà politiche. E in questa via il suo successo — naturalmente parziale — è incontestabile. Fino a questi ultimi anni si poteva difficilmente fare altro. E nell'ottica di tutti i PC occidentali, quella di essere i rappresentanti della classe operaia e dei gruppi antimonopolisti in un sistema neocapitalistico, è una linea politica molto coerente.

Si può dire, per finire, che la situazione politica sia oggi la stessa di quella che il film ci presenta? Non ci si può dilungare ora su quest'argomento ma, per tornare ai tre piani distinti all'inizio, si può dire schematicamente: *a*) che una nuova situazione politica si è verificata in Spagna, che le tensioni nella società spagnola, via via che il movimento di massa si sviluppa, rendono possibile mettere in questione il sistema capitalistico; *b*) che — alla direzione del PC — le opinioni di Diego si sono imposte successivamente: siamo nella fase di una lotta per obiettivi democratici meno parziali, su cui si cerca l'alleanza non solo con la destra non troppo franchista, ma anche coi settori « libe-

Biblioteca Gino Bianco

Geneviève Bujold

rali » (?) dell'esercito e... del governo; *c*) il livello di riflessione dei Diego si è più approfondito, ma non troppo: vi è oggi chi si prospetta la rivoluzione socialista come obbiettivo esplicito, e ricerca le mediazioni, gli strumenti, per far sì che il movimento attuale oltrepassi il livello corporativistico in cui il PC si trova spesso (quantomeno i suoi dirigenti opportunisti) troppo a suo agio.

Jaime Montaner

Biblioteca Gino Bianco

2

LA GUERRA E' FINITA è un film, cioè un'opera che racconta una storia, fa vivere dei personaggi, deve rispondere prima di tutto a dei criteri globali: non è un'esposizione politica di certe tesi, fondata esclusivamente su una discussione logica e teorica. Tuttavia, trattandosi di un film che affronta dei gravi problemi politici, è legittimo discuterlo sul solo piano politico, pur ben sapendo che si tratta di un aspetto particolare dell'opera, nel quale essa certo non si esaurisce. D'altra parte, discutere del contenuto politico del film è anche rispondere all'appello che ci rivolge: il suo fine esplicito è mostrare allo spettatore, per il tramite di una vicenda, di personaggi e di immagini, l'esistenza di certi gravi problemi posti dalla storia: problemi che si può sempre evitare e occultare, ma solo sotto la nostra propria responsabilità.

Prima tesi: *essere oggi dei militanti rivoluzionari spagnoli* significa avere alle proprie spalle tutto il peso della guerra civile. Cioè, non solo una storia concreta, ma un insieme di interpretazioni, di mitologie, di preconcetti — insieme al peso di ricordi brucianti. Diego può rifiutare evidentemente questo peso; rifiutare le allusioni romantiche a Lorca, ciò non di meno ne è profondamente imbevuto — anche perché è un militante comunista, e perché il partito comunista ha un ruolo immenso in questa « storia ». Del resto, quando Diego incontra i giovani « marxisti-leninisti », rivendica esplicitamente questo passato: assume proprio quel carattere di « vecchio combattente » che rifiutava poco prima.

A questo punto ci si può domandare: è capace allora nel corso del film di separarsi completamente da questo passato, di non rivalutarlo, di non cercare di determinare i ruoli giocati dal PC spagnolo, dagli altri partiti di sinistra, dagli anarchici, dai trotzkysti, dai militanti del POUM o dai social-democratici? La risposta a questa domanda non è unica: non si trattava di riaprire il dossier guerra di Spagna, certo.

Tuttavia, malgrado il parziale rifiuto di Diego, è proprio quel passato che fa sentire tutto il suo peso, che in qualche modo sacralizza la sua azione. E' in nome di un passato di lotte e di eroismo che Diego — dopo aver espresso in una discussione interna i suoi dubbi sulla linea di partito — difende con convinzione questa linea di fronte ai giovani

Biblioteca Gino Bianco

estremisti, in maniera da diventare agli occhi dello spettatore una specie di eroe corneliano davanti al quale conviene inclinarsi con rispetto.

Perché è questo ciò che rischia di far fallire il proposito degli autori del film, di sollecitare lo spettatore, di fargli prendere coscienza che nella nostra Europa capitalista essere o non essere dei rivoluzionari è un problema importante. E' vero che l'obiettivo era giusto, ma (e ignoro come, drammaticamente, esteticamente ciò sarebbe stato possibile altrimenti) gli autori hanno raggiunto il loro fine (dato che il film è un grosso successo) solo a prezzo di dare a questo problema una dimensione eroica; incarnandolo in un protagonista per il quale i problemi si pongono naturalmente nello stesso tempo dal punto di vista morale e dal punto di vista politico; cioè, sollecitando certo lo spettatore, ma nello stesso tempo ponendolo in una sorta di atteggiamento rispettoso: lo spettatore dovrà compiere un certo sforzo per criticare politicamente le idee di Diego, mentre farà quasi automaticamente la critica politica delle idee dei giovani estremisti.

Su questa possibile critica politica ci sarebbe molto da dire. Che la Spagna odierna sia differente da quella della guerra civile è la seconda tesi: « la guerra è finita »; la Spagna non è più un paese sottosviluppato, non è solo l'afflusso di divisa estera provocato dal turismo che ha cambiato le cose; c'è una industrializzazione reale, e le linee di un post-franchismo di stile democristiano si profilano sin d'ora nel tipo di opposizione alla dittatura portato avanti da certi ambienti borghesi influenzati dalla Chiesa. Le lotte rivoluzionarie possono essere dure, ma non sono i soprassalti rivoluzionari di masse affamate, sono invece lotte che mirano a reclamare dei salari migliori, salari che possono essere concessi. Su queste idee, grosso modo, Diego come i suoi compagni sarebbero d'accordo con noi; la tattica preconizzata dalla direzione del PC in esilio, mirante all'alleanza più vasta possibile, non è assurda in sé, è la stessa tattica del PC italiano o francese. La critica politica che si può farne è la critica del riformismo; ma esiste anche una critica tattica, che rifiuta questa politica — che spreca sforzi e sacrifici di militanti — quanto ai suoi mezzi considerati sproporzionati e troppo deboli per raggiungere il fine perseguito. Quello di Diego nei confronti dei suoi compagni è un disaccordo tattico di questo tipo; è su questo punto che farà tacere i suoi dubbi (ma sembra che ciò non ostante li conservi, che taccia per disciplina, che non sia per nulla veramente convinto della correttezza di questa linea).

Dunque, davanti alle bombe dei giovani, davanti a una posizione politica evidentemente semplificatrice e sommaria nel suo ricorso al terrorismo, ecco un'altra linea politica. E, come ho indicato, la scelta

Biblioteca Gino Bianco

fatto ancor più grave, si presentano per la forza delle cose come le due sole possibili.

Ora — ed è qui la terza tesi del film — in una situazione data, può sembrare che il lavoro rivoluzionario e la lunga pazienza che lo accompagna — questa lotta clandestina e ostinata, destinata per lungo tempo a non raggiungere risultati tangibili — che tutto questo, insomma, rappresenti una sorta di rito, di ascesi personale più che un'azione politica. Non tutte le situazioni sono rivoluzionarie, anche se c'è sempre un lavoro rivoluzionario da compiere. Ora, porre il problema servendosi di un rivoluzionario spagnolo, significa subito caricarlo di tutto il peso che noi sappiamo — ma è veramente così differente se si tratta di un rivoluzionario spagnolo, francese, italiano, tedesco o inglese? Certo le condizioni specifiche del lavoro sono differenti. Ma la questione di fondo (che significa un lavoro rivoluzionario apparentemente così inefficace in una situazione non-rivoluzionaria?) è forse differente? E allora, questa questione di fondo appare con sufficiente chiarezza qui, dove i problemi specifici hanno un posto predominante?

Yves Montand e Ingrid Thulin

Biblioteca Gino Bianco

Questione derivata, poiché siamo nell'astrazione: è corretto porsi il problema della rivoluzione in Spagna, allorché sembra più normale oggi situare il dibattito almeno sul piano europeo? Intendiamoci bene: Diego non si chiede perché è rivoluzionario nell'assoluto; fa il suo lavoro nel suo settore. Ma se il film mira ad indurre una riflessione più profonda nello spettatore (che, lui, è francese, italiano ecc.) bisogna pur che arrivi a sollevare questa questione. E, può darsi, i fattori specifici spagnoli fanno in questo caso un po' da schermo.

Infine, i difetti ottici della visione politica presente nel film, l'insufficiente opera di stimolo al risveglio dello spettatore, sono forse dovuti al fatto che la figura di Diego è costruita e esaltata in maniera tale da impedirci di prendere nei suoi confronti una distanza maggiore di quella che egli stesso prende. Lo spettatore, spontaneamente, è portato con Diego e contemporaneamente a lui a far tacere i propri dubbi. Ora questo spettatore non dovrebbe essere portato, in base ad un sentimento qualsiasi (ammirazione dell'eroe ecc.), ad assumere quell'attitudine che non trova la sua giustificazione se non nella nozione di disciplina rivoluzionaria. Lo spettatore non deve, nei confronti di « La guerra è finita », essere disciplinato: malgrado i desideri degli autori, c'è da temere che, tutto sommato, lo sia ancor troppo.

Paul-Louis Thirard

ORSON WELLES

a cura di
Salvatore Marangio e Giuseppe Traina

quaderni del circolo del cinema di Vittoria
n. 1 / maggio 1967

redazione: Circolo del Cinema, via Carlo Alberto 93, Vittoria

la plus importante collection internationale de textes intégraux avec photos (500 pièces et 140 films)

L'AVANT SCENE

2 spéciemens gratuits (1 « Théatre » et 1 « Cinéma ») avec catalogue complet en envoyant vos nom et adresse à « L'Avant-Scène », 27, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6e
Le numéro: 3,50 F (Etr. 4,50 F) / Un an: 34 numéros: (Italie) 98 F

Biblioteca Gino Bianco

3

In LA GUERRA E' FINITA si assiste in cinema, per la prima volta, a un dibattito politico reale, non inventato o di colore come in quasi tutti i film. E' uno dei pochi film in cui sono messi in campo veramente tutti gli elementi della questione, in cui viene discusso il rapporto tra partito e classe, in cui la crisi politica che emerge dal film non è vista al livello superficiale, generico, di origine psicologica, ma tocca gli elementi concreti di giudizio di un'azione di classe. Naturalmente componenti più private (l'età, i rapporti con le donne, etc.) entrano in gioco nella costruzione del personaggio, ma, anche da un punto di vista strettamente politico, questi elementi s'intrecciano con efficacia, non diventano un elemento di distorsione, non sviano su un piano falsamente personale, falsamente psicologico.

Politicamente il film non è più molto attuale, è il film di un periodo di transizione, in cui certi strumenti e certe parole d'ordine non risultavano più valide e venivano quindi messe in discussione, mentre nello stesso tempo stavano aprendosi « altre » strade. All'interno della stessa Spagna i problemi affrontati dal film non sono più decisivi come una volta; il problema principale del PCE non è tanto quello di riuscire ad agire dall'esterno quanto del modo in cui usa il legame con la classe operaia che ha dimostrato di avere nelle ultime lotte. E' un problema di linea, di scelte politiche. Rimangono invece estremamente validi la precisione con cui il film descrive un momento, sia pure superato, dell'azione politica, le critiche rivolte alle vecchie parole d'ordine delle gerarchie dirigenti della classe operaia, e (punto fondamentale) l'impostazione di un rapporto metodologicamente corretto tra partito e classe.

Il film e il personaggio di Diego si radicano giustamente in una situazione politica precisa, quella della Spagna. Diego rimprovera al partito di non avere legami con la classe, di agire dall'esterno, di proporre parole d'ordine astratte rispetto alla realtà spagnola, cambiata dai tempi della guerra civile, di non adeguare la linea politica alle nuove condizioni di lotta. Accusa il partito di essersi sostituito alla classe. Il modello di partito qui criticato è quello risalente all'epoca stali-

Biblioteca Gino Bianco

niana, con direzione burocratica, una certa rozzezza nell'elaborazione politica e nei suoi strumenti, lo sciopero generale come attività taumaturgica, e l'appello alle masse considerate sempre rivoluzionarie (nel senso voluto dal partito). Il giudizio politicamente così negativo sulla direzione burocratica del partito acquista ancora maggior risalto dal fatto di emergere da un quadro articolato. La dimensione delineata comprende anche gli aspetti positivi, moralmente attraenti, ne coglie tutti i residui di militantismo rivoluzionario autentico, ormai distorti. Ma al tempo stesso l'impressione che ne emerge è profondamente negativa.

Molto contribuisce alla precisa impostazione del rapporto partito-classe la giustezza di quel tanto di analisi della condizione operaia che dal film emerge. Dal fatto che le masse non faranno lo sciopero generale sarebbe molto facile ricavare un dato pessimistico: « le masse non si muovono... ». Viene cioè rifiutata sì l'illusione avventuriera che le masse si muovano ad un dato segnale, ma non in base ad una considerazione pessimistica nei loro confronti. Ci si riferisce ad una potenzialità di lotta, che però non viene colta organizzandola alla maniera del PCE. Ci pare, questo richiamo concreto ad una capacità di lotta di cui si riconosce l'esistenza, mentre la tendenza continua degli intellettuali (tanto più se esiliati) è di farsi un quadro in cui le masse o « fanno tutto » o « sono finite », un punto molto importante, da sottolineare.

Il richiamo a vedere un po' più concreamente cos'è questa cosiddetta condizione operaia è politicamente avanzato, come metodo di lavoro, e valido anche per altre situazioni, proprio rispetto all'atteggiamento che spesso hanno i gruppi di sinistra eretica verso la condizione operaia. Non si può tracciare una linea sulla base di semplificazioni del tipo « la condizione operaia è rivoluzionaria », o « no, non lo è, è integrata ». Ma l'individuazione del potenziale di lotta della condizione operaia non basta: quando i partiti comùnisti si rifanno alla concretezza della situazione, hanno anche ragione, ma tendono spesso a sfruttarla in senso riformista e opportunista.

In questa luce, se la presentazione del gruppetto marxista-leninista è indubbiamente tendenziosa, lo è anche nel senso positivo del termine. Alla sclerotizzazione burocratica del PC, il film non contrappone come alternativa quattro giovani francesi con una bomba al plastico. Ci si richiama con chiarezza alla classe operaia. Il PC ha con essa un rapporto scarso e distorto, ma questi gruppi non hanno neanche quello, ne sono totalmente privi. Ad una analisi politica pregnante, o perlomeno esatta, corrispondono parole d'ordine o « resistenziali » (del genere: « sabotare il turismo... ») o anarchicheggianti, senza riscontro in un'azione politica effettiva. Quando perciò i gio-

Biblioteca Gino Bianco

vani ripetono a Diego le critiche che lui ha appena fatto alla riunione di partito, egli giustamente le rifiuta, appunto in nome di un'azione politica effettiva.

La posizione di Diego è pur sempre nel partito, ed egli non vede altre possibilità all'infuori di questa. Le sue oscillazioni si svolgono all'interno della linea del partito. Accetta infine di fare cose in cui non crede, di tornare in Spagna e dichiarare lo sciopero generale, ma non teorizza questo fato, lo compie perchè portatovi dalle circostanze. Mancano alternative vere, se non a livello di vagheggiamento fantastico (ritornare in Spagna con Marianne, ricominciare tutto da zero). Ed è chiaro che questo è un elemento di fondo dell'esilio e della clandestinità, situazioni in cui il partito è un solido (se non il solo) punto di riferimento.

Agisce infine una sorta di ricatto morale esercitato dalla comunanza di lotta: il militante non può abbandonare il suo posto. E' un tipo di problema che nel film si pone in forme molto drammatiche, ma che avviene quotidianamente anche se sotto aspetti molto più squallidi. Sei in fabbrica e sei membro di commissione interna, sei iscritto alla CGIL; se te ne vai, abbandoni il tuo posto di lotta perché non hai un altro posto di lotta alternativo già pronto, almeno apparentemente.

Ci pare quindi che l'ultima decisione di Diego non costituisca una teorizzazione della disciplina di partito ad ogni costo (o dell'entrismo), né riaffermi l'insostituibilà del PC come solo strumento della lotta di classe, bensì sia presentata come un portato delle contingenze.

In conclusione:

a) il film mette in discussione da una giusta prospettiva l'apparato burocratico e stalinista del PC e la sua linea politica;

b) si tratta di un film ambiguo, nel senso di « aperto », (per limiti cronologici e per limiti di argomento), poichè al momento della critica non segue un'indicazione di linea politica, se non a livello generale; in fondo, a queste critiche si può rispondere in vari modi, tra cui anche con la politica attuale del PC, che è uno dei modi di superare la crisi;

c) non è generalizzabile, in quanto le condizioni di lotta a cui si riferisce sono proprie di un ristretto numero di paesi capitalistici dal regime di tipo autoritario, dove esiste il problema dell'esilio e della clandestinità della lotta (ed è la forza del film, in quanto il discorso è radicato in un contesto politico preciso);

Biblioteca Gino Bianco

d) la crisi del militante spagnolo risponde ad una situazione generale del movimento operaio: il militante è in crisi, per il rapporto errato della classe col partito, come altrove, e come da noi;

e) il film imposta con correttezza il rapporto partito-classe e le sue articolazioni concrete. Fornisce alcuni criteri di fondo validi per accettare o criticare una linea. Benché si tratti ancora di alcune condizioni minime, insufficienti, esse possono continuare ad essere un criterio di verifica critica anche per linee più precisate rispetto a quella del film.

(Questo testo è il risultato di una discussione cui hanno preso parte P. Bertetto, G. Fofi, M. Negarville, V. Rieser, G. Torri e G. Volpi)

Giovane Critica

Sommario del n. 15-16
primavera-estate 1967

EDITORIALE

Tiziano Salari
Qualche precisazione

ZIBALDONE

Cesare Cases
Il «Marat-Sade» di Weiss

P. L. Thirard
Il romanzo poliziesco in Francia:
San Antonio e Iaprisot

Viktor Sklovskij
Caro Romka

Pio Baldelli
Tre registi: Sordi, De Laurentiis, Lelouch

CLASSE / PARTITO / TEORIA

Gianmario Cazzaniga
Per una definizione del concetto di classe

Marco Macciò
Crisi del marxismo teorico tradizionale

Alberto Asor-Rosa
Su «Operai e capitale» di Mario Tronti

SAGGI E STUDI

Robert Paris
Il Gramsci di tutti

Herbert Marcuse
La tolleranza repressiva X

Giuseppe Vacca
Intervento su Marcuse X

Carlo A. Madrignani
La critica politica di Asor-Rosa

Luciano Della Mea
Panzieri tra «Mondo operaio» e «Quaderni rossi»

DOCUMENTI

Victor Serge
Le classi medie nella rivoluzione russa

DOGANA

«Vento dell'est»

Direzione e amministrazione: via F. Cilea 119, Catania. Abbonamento annuo L. 1.800. Arretrati L. 500, questo numero L. 600

Biblioteca Gino Bianco

lettera dalla Francia

LA PRIMAVERA E LE RONDINI

Una rondine, si dice, non fa primavera; nemmeno molte, come vedremo. Tuttavia, anche se compaiono in ordine sparso, il loro numero, la loro eleganza possono darne l'illusione. In breve, per parlar fuor di metafora, il cinema francese ha raramente prodotto un numero così elevato di opere interessanti come in questo inizio di '67 — tanto che un colpo d'occhio sull'ultima produzione rischia di diventare una piatta enumerazione, misto di autocompiacimento sciovinistico e di commenti disparati. Il fascino delle opere recenti deriva, in effetti, dalla loro varietà; ma non è possibile basarsi su quest'ultima per trarre delle conclusioni a proposito di certe linee di sviluppo tendenziale. Forse, in ultima analisi, la sorpresa da esse suscitata è dovuta a un certo numero di circostanze favorevoli, ad una congiuntura particolarmente propizia — che si verifica ormai tutti gli anni in questo periodo — favorita dalla vicinanza del Festival di Cannes. (Certi cineasti « tengon di mira » il Festival, allo stesso modo che i romanzieri aspettano l'autunno per pubblicare il loro candidato al Prix Goncourt).

La rivelazione è « Le vieil Homme et l'enfant » di Claude Berri. Sotto questo titolo discutibile si nasconde un primo lungo metraggio diretto a perfezione. Claude Berri ha trentadue anni. Aveva girato due sketches in film realizzati da giovani registi: « Les Baisers », « La Chance et l'Amour », senza lasciar vedere altro che un onesto mestiere. In seguito, vinse l'Oscar del cortometraggio a Hollywood per « Le Poulet », storia di un bambino che, temendo i genitori si sbarazzino di un pulcino se maschio, mette ogni mattino un uovo sotto il volatile. In questo cortometraggio non c'era nulla di speciale, ma vi si trovava già una purezza di stile, una semplicità consona al soggetto: il mondo dell'infanzia.

Il successo americano permette a Berri di portare sullo schermo un'esperienza personale: israelita, rievoca un ricordo di guerra. I genitori ebrei mandano il figlioletto di otto anni in campagna, perché temono le sue imprudenze. Il vecchio che lo ospita è un antisemita e antibolscevico accanito, ignora la religione del bambino che nasconde la propria identità. Tra i due si instaura un dialogo fatto di tenerezza e di complicità; il bambino, malignamente, spinge l'adulto a invischiarsi in ragionamenti assurdi, in dichiarazioni

Biblioteca Gino Bianco

sull'inferiorità razziale ecc... Ecco un film che affronta un « gran soggetto » per il tramite di una piccola storia e che riesce a rendere l'idea del razzismo quotidiano. Il vecchio è assai simpatico e, ciò non ostante, si riempie la bocca di follie.

La riuscita in questo genere presuppone una sensibilità straordinaria, un'arte del tono giusto e del gesto. Berri riesce perfettamente in questo esercizio delicato perché appartiene alla famiglia dei Vigo e dei Renoir, del Truffaut dei bei giorni, quando la temperatura non arriva ai 451°F. La forza del film è nel suo profondo senso comico, nella ridicolizzazione spiritosa di una stupidaggine assoluta.

Michel Simon (che serve da « trait d'union » con la tradizione Vigo-Renoir, di cui si parlava) è, come al solito, geniale; conferma, una volta di più, di essere il più grande attore del cinema francese. « Le vieil Homme et l'enfant » è uno dei pochi ritratti veritieri della Francia occupata, di un villaggio dove le opinioni evolvono di giorno in giorno.

« La Collectionneuse » d'Eric Rohmer, ex redattore capo dei « Cahiers du cinéma », si presenta come l'antitesi del film di Berri. Rohmer (47 anni) è al suo secondo lungometraggio, dopo molte prove nel cortometraggio. La sua prima opera, « Le Signe du Lion » — tentativo assai discutibile, di marca neorealista, su un uomo che si lascia diventare un « clochard » — non fece molta strada. Il successone (limitato ad una sola « salle d'essai », ma innegabile) di « La Collectionneuse » è frutto di un certo clima parigino e anche inoltre (e questa è la ragione della sua parziale riuscita) di una sensibilità maggiore di quella mostrata da Rohmer nei suoi tentativi precedenti. Si tratta di un cinema apertamente letterario, con ricorso al commento « off » di un personaggio, Adrien, che racconta un'esperienza di vacanze nel mezzogiorno della Francia. Sulle rive del Mediterraneo, due amici (il narratore e Daniel) abitano una villa insieme ad una ragazza dai costumi molto liberi che fa collezione di maschi. Adrien rifiuta di lasciarsi scegliere, di lasciarsi sedurre. Preferisce mantenere le distanze, osservare Daniel stare al gioco, cedere a sua volta e poi tirarsi indietro per conservare intatto il suo io.

L'eleganza della messa in scena, l'osservazione in provetta dei tre esseri, fanno pensare allo stile preciso e preziosistico di certi narratori francesi del XVIII secolo, di un Crebillon figlio, per esempio, o ancora alle « Pléiades » di Gobineau e alla loro esaltazione dei personaggi eletti.

Trattatello di morale aristocratica mescolata di dandismo, che l'autore si guarda bene dal far proprio dal momento che vuol limitarsi ad un puro studio di comportamento, « La Collectionneuse » è un film irritante, deliberatamente individualistico e preoccupato solo delle incertezze del cuore e dello spirito. Il racconto non ha la sua morale, contrariamente ai desideri di Rohmer, e vi si percepiscono i sentori di un giardino fiorito dove « s'aggira », disinvolta e superba di sensualità, una scoperta rara: Haydée Politoff.

Non meno letterari e, del resto, opere di scrittori, « Trans-Europe Express » di Alain Robbe-Grillet e « La Musica » di Marguerite Duras (assistita da Paul Seban). Due fallimenti. Il primo è di gran lunga il più clamoroso, perchè pretenzioso e vacuo. Il passato letterario e cinematografico di Robbe-Grillet offriva ai critici un terreno sicuro per far valere le loro capacità di analisi, e « Trans-Europe Exprèss » ha visto fiorire un numero infinito di esegesi che si arrampicano sui vetri per mascherare l'abisso in cui sarebbe caduto un pubblico snob. In treno, un regista idea un film, lo crea sui due piedi, sopprime un episodio, ne aggiunge un altro, moltiplica le false piste. Robbe-Grillet ci offre un erotismo convenzionale che attirerà gli spettatori — per poi dichiarare di aver voluto farne la critica; lavora nella nullità totale e ne rivendica il carattere contestativo. Il cinema nel cinema non è cosa recente, le sue possibilità sono immense, ma non minori le sue difficoltà. Laido a vedersi, d'una noia ine-

Biblioteca Gino Bianco

sorabilmente progressiva. « Trans-Europe Express », dopo « L'Immortelle », prova a posteriori, se ce ne fosse bisogno, il talento di Alain Resnais.

Il fallimento di Marguerite Duras è meno clamoroso. Dopo « Hiroshima », anche se con enorme distacco, « La Musica » è senza dubbio la più soddisfacente trasposizione cinematografica di una sua opera.

La Duras ha ricercato una musica interiore, aiutata da due eccellenti attori: Robert Hossein e, soprattutto, Delphine Seyrig più in forma che mai, dotata di una voce musicale e vibrante come un violino. Lungo dialogo, in un albergo di provincia, tra un uomo e una donna divorziati da qualche anno, che trascorrono una sera ad evocare e insieme esorcizzare un passato inesorabilmente tale.

Questo cinema da camera, dagli accenti talvolta commoventi, non riesce proprio là dove Dreyer, con « Gertrud », si era mostrato un maestro: assenza di un vero ritmo cinematografico in grado di modulare i sentimenti. Sovente, quindi, l'impressione di un clima disueto dove ci dovrebbe invece essere il fremito di un accordo distrutto. Il tentativo, comunque, colpisce meno sfavorevolmente, proprio per la sua modestia e la sua sincerità.

Gli ultimi film di Chabrol (« Le scandale ») e di Demy (« Les demoiselles de Rochefort ») costituiscono dei successi in generi che sono tradizionalmente il terreno degli americani. La capacità tecnica di Chabrol esplode in « Le scandale » dove non è solo il discepolo di Hitchcock che racconta un intrigo poliziesco, in cui una serie di assassinii sono attribuiti a un alcoolizzato sofferente d'amnesia e privo di alibi. Chabrol ritrova il mondo che ama e detesta — l'alta società — che fustiga in un'atmosfera di incubo grottesco, dirigendo con mano maestro degli eccellenti attori. Anthony Perkins non era mai stato così efficace.

« Les demoiselles de Rochefort », relativamente snobbato dopo il trionfo tributato a « Parapluies de Cherbourg », mi sembra, per contro, superiore all'opera precedente. Non obbedisce a un a priori discutibile — il dialogo interamente cantato — ma è all'altezza della grande tradizione della commedia musicale. Inutile rimpiangere i balletti prestigiosi che ci offrirono Minnelli o Donen. Demy trionfa in un altro campo, non senza procurarci delle reali soddisfazioni con le parti cantate e ballate. « Les demoiselles de Rochefort » è assai vicino a « Lola »: stessa trama di incontri, analogo balletto di personaggi in una cittadina di provincia, stesso miscuglio di sogno e di realtà, stesso ruolo insistente del caso. L'euforia dominante ha un risvolto nascosto: un numero così grande di coincidenze favorevoli lascia trasparire la precarietà d'una felicità legata al gioco della sorte. Demy ha una gamma limitata di capacità espressive, ma, mi sembra, si trova in questo suo film una rara felicità di espressione anche se, per altro, l'opera non offre delle prospettive nuove.

Di « Le voleur » di Louis Malle vorrei poterne dire tutto il bene che ne hanno detto alcuni amici. Può darsi che ci sia un'unità nell'opera di questo regista, ma allora questa si ridurrebbe alla scelta dell'eroe che è ai margini. Il suo adattamento, di un ammirevole romanzo dell'anarchico, « fin de siècle », Georges Darien, colpisce per la mancanza di aggressività; tutto accade come se Malle avesse macinato al mulino della ricostruzione d'epoca — per altro sempre perfetta e di buon gusto — lo spirito libertario e vigoroso dell'originale. Tutto ciò che di provocatorio poteva contenere sessant'anni fa l'opera di Darien — un figlio di famiglia diventa ladro — svanisce se posto negli stessi termini al giorno d'oggi.

Il film è salutato da tutti come opera totalmente riuscita: se Malle è fedele alla lettera, tradisce lo spirito; la sua maestria è innegabile ma, curiosamente, conferisce all'insieme una grande freddezza invece del vetriolo che ci si aspettava.

Biblioteca Gino Bianco

Jean-Paul Belmondo in « Le voleur » di Malle

Gli interpreti sono impeccabili, il tutto si lascia vedere in un'atmosfera di noia profonda, rischiarata, qua e là, da alcune sequenze di sapore anticlericale o di critica all'istituzione familiare particolarmente ben riuscite, ma che non vanno al di là del prurito di un cineasta borghese a disagio nella propria pelle.

Malle ha già fatto meglio; ma qui evita i grossi passi falsi, continuando con fermezza una carriera di « qualità »: quella di un ottimo tecnico, intelligente e colto, che, questa volta, non suscita altro che una tranquilla indifferenza.

Il suo maestro Robert Bresson — al quale non manca mai di rendere gli omaggi più vibranti — è riuscito — con « Mouchette », tratto da Georges Bernanos — in una sintesi che il suo ammiratore, per altro lontano dal suo stile e dalla sua problematica, potrebbe giustamente invidiargli. Nella storia di questa ragazzina di quattordici anni che, respinta da una società che l'ignora o la tortura, finisce per suicidarsi in uno stagno, Bresson riassume i personaggi di « Zazie », di « Fuoco fatuo » e di « Le voleur ». Bresson ha sempre amato i personaggi ai margini. In questo caso ha scelto la rivolta pura che anima la ragazzina nei confronti del mondo. E' chiaro che la musica di Monteverdi che chiude il film richiama al credente la tranquillità procurata dalla morte; in « Mouchette » si può anche vedere l'espressione dell'assoluta disperazione: quella della bambina che dice « merda » a suo padre, che ruba e mente, che si uccide dopo essere sempre stata tormentata dalla vertigine della morte.

Gli ammiratori di Bresson si sono spesso dichiarati delusi della sua ultima opera. Ed è vero che « Mouchette » è infinitamente meno ambizioso di « Au hazard Balthazar »; ma ciò che perde in complessità narrativa e poetica l'acquista in carica affettiva. Si tratta del suo film più commovente e Bresson giunge sino a fare delle concessioni a proposito della dire-

Biblioteca Gino Bianco

zione degli attori, qui più « naturali » del solito. Del resto, sembra che, dopo un film che presenta delle nuove conquiste formali, un creatore abbia bisogno di concedersi un certo periodo di riflessione e di riposo che si esprime in un'opera più agile: è stato così per Antonioni dopo « L'avventura », per Resnais dopo « Muriel », per Bresson dopo « Balthazar ».

L'altro candidato della Francia a Cannes era « Jeu de massacre » di Alain Jessua, il cui notevole « La vita alla rovescia » fu presentato a Venezia nel '64. Senza ombra di dubbio è il soggetto più originale del cinema francese di questa stagione — interamente concepito e dialogato da Jessua stesso. Le ambizioni del progetto non erano, forse, completamente realizzabili sulla base dei mezzi attuali — sia materiali che cinematografici — di Jessua.

Un appassionato di fumetti, che vive con la madre vedova, invita uno scrittore e la moglie a stabilirsi nella sua sontuosa villa in Svizzera e a creare per lui un « comic strip » immaginario sul « Tueur de Neuchâtel ». Il ricco ozioso e nevrotico diviene ben presto l'ispiratore delle peripezie, in un gioco pericoloso in cui si mescolano il reale e il fantastico. E' un po' l'eterna storia del Faust, la prova pericolosa dell'apprendista stregone. La forza di « Jeu de massacre » sta nel suo cinismo crudele, nell'assenza di un personaggio nel quale lo spettatore possa identificarsi. Il creatore, mantenuto dal suo ispiratore, ne approfitta appieno. Il film descrive in un circolo serrato tutta una civiltà delle immagini, in cui la vita è vissuta, come nel sogno, per procura. Film non meno deprimente di « Mouchette », tragico sotto il suo andamento indavolato, raggiunge il mondo della schizofrenia tratteggiato in « La vita alla rovescia ».

Sembra che in una impresa più « commerciale » Jessua non abbia saputo impedirsi di esprimere i demoni che gli sono familiari, cosa che, talvolta, conferisce al film un andamento esitante ma, anche, la sua forza e il suo rilievo incontestabile. Servito da due attori ammirevoli — Jean Pierre Cassel e Michel Duchaussoy — Alain Jessua si conferma uno degli « autori » del cinema francese.

Per terminare vorrei ricordare un altro autore: José Giovanni — di cui ho già parlato nella mia precedente lettera — sceneggiatore di Becker, Sautet e Melville, cioè dei migliori registi francesi di polizieschi. Esordisce come regista con « La loi du survivant », storia rocambolesca di un sequestro di persona in Corsica « salvata » dal suo talento di cineasta. Un senso dello spazio e dello scenario naturale; uno stile aspro e rugoso fanno accettare certe ingenuità; non gli manca il pugno per tenere in mano gli attori. José Giovanni s'è dunque buttato nell'acqua e ne esce « survivant » e in parte vittorioso.

Dallo stesso romanzo — « Les aventuriers » — Robert Enrico ha tratto un film omonimo che, malgrado alcune prodezze tecniche, si rivela inferiore a quello dell'autore della sceneggiatura. Enrico ha sempre sognato un cinema all'americana ma, in questo caso, mal concilia il dispiegamento dei suoi tre personaggi — l'aspetto « camera » in libertà, gioia di vivere — e l'intrigo più propriamente poliziesco, per il quale è poco dotato. I limiti di Giovanni scrittore appaiono in questo come nel film da lui diretto: l'elogio ingiustificato del « milieu », l'elevato sentimento di solidarietà tra i personaggi del suo mondo, che spesso fa di questi gangsters dei boy-scouts in materia di morale.

Infine mi sarà concesso di non parlare dell'ultimo (?) film di Jean-Luc Godard: « Deux ou trois choses que je sais d'elle » opera gemella di « Made in USA ». Ciò che vi è di confortante, in questo caso, è che, come al solito, un nugolo di ammiratori sono pronti a darmi il cambio e a spiegarci, lista alla mano, le due o tre mila cose che sanno di lui. Agli altri giocherellare.

Michel Ciment

Biblioteca Gino Bianco

PER UNA VERIDICA FILMOGRAFIA DEL VERACE TOTO'

Se è vero che il rimpianto per Totò è stato più o meno generale, non è men vero che esso si è basato per tutti o quasi i commentatori su un equivoco madornale. Si piange Totò « piccolo uomo » che non avrebbe avuto modo di esplicare completamente le sue doti con film di « autori » degni di lui e di portare avanti la sua definizione di « personaggio » più o meno neo-realista. Si citano come suoi film migliori GUARDIE E LADRI e L'ORO DI NAPOLI, e con ahimé di sconforto si ricordano gli altri centoventi e qualche film da lui interpretati come puri compromessi, volgarità, farsacce, « nullità artistiche ». Rimpianto piccolo-borghese per qualcuno che non è riuscito tuttavia a divenire tale fino in fondo, ed è rimasto — nonostante idee pure sue in senso contrario — legato ad un pubblico sotto-proletario, ma anche e soprattutto rimasto « maschera » sotto-proletaria.

I film che amiamo di Totò sono esattamente quelli che più conservano questa caratteristica, quelli in cui la maschera non è scivolata nel personaggio, quelli in cui scopriamo con la gioia dell'archeologo o dell'esploratore che ritrovasse (come nel romanzo di Conan Doye e nel film di Schoedsack e Cooper) durante una spedizione, non le tracce di una civiltà scomparsa, ma la sua continuità, la sua contemporaneità rara e meravigliosa. Scoprire in un « mostro » (e noi siamo per i mostri) le stratificazioni di una cultura intera: Petrolini e Viviani, Di Marco e Scarpetta, Pirandello e l'opera dei pupi, la commedia dell'arte e Pulcinella, Rousseau e Plauto, i fescennini e le atellane. Non incrostazioni abrupte e provvisorie, ma vissute e viventi; non museo « colto », ma immediatezza istintiva e genialità in movimento. La lotta tra la « marionetta disarticolata » (in realtà, quanto articolata!) e l'impiegato di concetto è stata ardua e perenne, ma quella, forza autentica della natura e della tradizione, ha saputo rifiutare di piegarsi all'altro. Cioè alla triste fine di « tutti » (eccetto Petrolini) i nostri comici, caduti nel personaggio falsamente attuale del travet e nella sua « evoluzione », specchio miserevole e compiaciuto di un'Italietta di piccoli funzionari o lettori della « Stampa » (nella versione più bigotta ed ipocrita) e del « Messaggero » (nella versione più « cattolica » e diretta), di un'Italia inguaribilmente meschina. Con Totò la marionetta ha vinto.

Che ci frega dunque che i registi di successo non siano riusciti a straziarla nelle direzioni loro congeniali, che abbiano trascurato il più grande degli attori italiani del secolo, con un misto di disprezzo e di mal celata timidezza, loro così orrendamente « normali », se Totò è esploso comunque in « brutti » e tanti film pieni di brani da antologia, di divertimento puro, di volgarità rivendicata e assunta coscientemente, di spiritata bizzarria, di scatenamento aggressivo e prepotente, di vitalità famelica e tartassata?

Ecco dunque i film che preferiamo, indicandoli a fil di memoria perchè l'immagine di un Totò lacrimevole e desichiano non distrugga nel ricordo quella del Totò più vero e più grande:

« Animali pazzi », con Totò che è medico-psichiatra di una clinica per animali nevrotici o pervertiti, e che cava da questa situazione trovate degne di W. C. Fields e i fratelli Marx, di Lewis Carroll e André Breton (grazie anche ad un canovaccio del Campanile assurdo degli anni trenta).

« Il ratto delle Sabine », che ha fornito l'ispirazione, mai confessata, a Fellini per « Luci del varietà » e a Steno per « Vita da cani ».

« Totò le Mokò », « Totò sceicco » e « Fifa e arena », sfrenati pasticciacci con gesticolazione di mani (quante!), mento, piedi ed occhi e con divagazione linguistica non-sensica e paradossale che contribuisce ad assalire e assassinare le forme « colte » del linguaggio avvocatesco-dannunziano del medio italiano fascistello, ad eliminare per forza di comico gli « a prescindere » e le « quisquiglie », ad introdurre invece le « pinzellacchere » e i calembours, così ostici alla crusca italiana dopo la morte di Burchiello. Inoltre, per l'oscenità dell'attore.

« Napoli milionaria » (per la scena del finto morto e per quella degli spaghetti nello sfilatino), « I sette re di Roma » (per il dialogo al cimitero), « Totò e Carolina » (per il timido e toccante amore di Totò per Carolina), ma « non » per le lagne alla defilippo o alla cecov o per l'« umanizzazione del celerino » (!?!?!?) che rispettivamente contengono.

« Totò al giro d'Italia » per la volata finale di Totò contro Fiorenzo Magni, e più ancora per le disquisizioni e le sacre esegesi che oppongono un Satana pizzuto e distinto ad un Totò-Faust-Pulcinella che lo frega comunque (anche grazie, ahinoi!, al vinsanto della mamma!).

« Dov'è la libertà », perchè è — se pur fallita — la distruzione voluta e cosciente perpetrata assieme a Rossellini del mito zavattiniano-neorealista della bontà umana e della speranza.

« Sette ore di guai » (da « 'Na criatura sperduta » di Scarpetta) perchè la caccia al bebè perduto e ritrovato e scambiato e badurlato e terrificato e terrificante, è una bella parafrasi freudiana dell'amore paterno e delle sue ambiguità, della sacrata famiglia italiana.

La serie scarpettiana diretta (a colori) da Mattoli: « Un turco napoletano », « Miseria e Nobiltà » e « Il medico dei pazzi », per la nobiltà recitativa di Totò, nei panni di un Felice Sciosciammocca gagà e vanesio, al centro di balletti floreali e barocchi di un Labiche napoletano in vena di equivoci, e per indimenticabili repliche e movenze del lunare « giovinotto », finto eunuco, finto medico, finto nobile e soprattutto per la fame (di cibo, di sesso, di tutto) che muove il nostro eroe.

« Totò a colori », antologia dei più bei brani del Totò teatrale, dei suoi sketch migliori, e soprattutto delle sue 2 prestazioni marionettistiche più alte: il Pinocchio disarticolato che s'affloscia infine, lasciate le corde, mucchio angosciante di legni senz'anima, capolavoro di un Totò robot folle e metafisico, e il « gran finale » del direttore d'orchestra-fuoco di artificio, furia pluri-orgastica di esplosioni a girandola, a schizzo e a von-brandt,

Biblioteca Gino Bianco

e di continue interne metamorfosi. Assolutamente geniale.

« Totò cerca casa » perché è la più bella parodia del neorealismo, insieme a « Non c'è pace tra gli ulivi » e a « Bellissima ». « Tototarzan », per la grazia dell'istinto angelico del « buon selvaggio » piombato nel bel mezzo di una società di convenzioni, messe a nudo dal suo sguardo langdoniano e infantile.

« Risate di gioia » per il numero cantato con Anna Magnani.

« Guardie e ladri », perché vi annientò Fabrizi.

« La Patente », dove, nonostante Zampa, rivelava il lato funereo, cupo e stridente, del Totò giunto grazie a De Filippo, De Sica e Monicelli al gran pericolo del metter su casa e trasformarsi in uomo qualunque.

« Totò e le donne », con una misoginia anti-mammista salutare e benefica come, ciò nonostante, il suo risvolto libertino.

« Siamo uomini o caporali » perché è un concentrato della filosofia di Totò estremamente indicativo sui pericoli di un « personaggio » che cerca, ma per fortuna inutilmente, di uscir fuori contorcendosi dall'involucro della marionetta, la quale — ove resiste — salva il film, e

infine per il suo maraviglioso titolo, su cui vedi avanti.

« Arrangiatevi » per la predica agli italiani sessualmente pigri, repressi e reazionari fatta da Totò dal balcone di un bordello dopo la legge Merlin.

« Che fine ha fatto Totò Baby », per il soliloquio agghiacciante di Totò con la follia e con la morte.

« Totò Truffa 62 » per il fregolismo di travestimenti, perversione nascosta in ogni grande comico, e per la distruzione dell'odiosissimo Macario.

« La mandragola », perché il frate ruffiano, vecchia noce in sacco francescano ben più veritiera e aderente della più tarda tonaca « uccellatoria », è l'esempio di come un regista deve accostarsi a Totò, modellando su di lui un ruolo pur dotato di antica autonomia, e mai facendo il contrario.

« La Terra vista dalla luna », su cui vedi tra le recensioni di questo stesso numero. « I due marescialli », perché vi straccia il perennemente gigione-flautato De Sica e perché Totò vi scopre ancora una volta il suo odio di ladro per le uniformi, e con esso il suo amore per i travestimenti spinti al ruolo di seminazion di zizzania nelle gravi istituzioni (l'armata benemerita di De Lorenzo, la santa madre di Montini).

E ne manca...
Totò-maschera è dunque più grande di Totò-personaggio, e più « umano » proprio quando meno umano nel modo in cui lo intendono i nostri piagnoni di sempre.

Allo schifoso motto dell'infame Pappagone rivisitato dall'inqualificabile Peppino (« siamo-vincoli-o-sparpagliati ») noi continueremo a preferire il napoletano e generico « siamo uomini o caporali » del grande Totò, in cui è comunque compreso un invito alla divisione, e, in ultima analisi, alla lotta delle classi.

Saverio Esposito

Biblioteca Gino Bianco

LAST NEW CINEMA: MEKAS CORP.

Nonostante l'analogia di molti dati formali difficile appare unificare esperienze così disparate come quelle che sono ormai state consacrate sotto la denominazione di « new american cinema ». E ciò non tanto per la naturale, necessaria differenziazione riconducibile alle diverse personalità e alla difformità di rese espressive che esse comportano, quanto per il significato e la direzione non univoca che ciascun autore ha perseguito: a distanza di un decennio circa dalla sua nascita è oggi comunque possibile trarre un bilancio, sia pure provvisorio, di una esperienza artistica che sembra aver ormai esaurito in una esasperata, ostinata variazione di un repertorio di motivi la carica vitale che ne aveva sollecitato, al suo nascere, la spinta. Una carica che non è azzardato definire eversiva entro un contesto socio-culturale, il cui continuo processo di sclerotizzazione costituisce il veicolo più efficiente di una menzogna che opera a tutti i livelli. Si comprende quindi come in tale ambito ogni operazione che non rispetti i canoni ben collaudati dell'industria cinematografica e il suo meccanismo di produzione è di per sè un'implicita contestazione della sua funzione, un fatto potenzialmente rivoluzionario, suscettibile di notevoli sviluppi.

La prima, più immediata e naturale ripulsa del NAC al suo inizio è stato il cinema narrativo, o meglio quel cinema di consumo che ha legato la sua fortuna all'osservanza di una cinedrammaturgia che ha i suoi lontani modelli nel romanzo ottocentesco e nella sua caratteristica struttura. La mutuazione di questa forma si può supporre sia avvenuta più per un preciso calcolo mercantile che per un'interna necessità espressiva: la negazione di questo modello, cui è legato un tipo particolare di fruizione dell'opera filmica, ha avuto un raggio di efficienza che si giustifica a causa della scarsa presenza nel cinema americano di una tradizione artistica che altrove, come in Europa, ha consentito la fioritura e la relativa diffusione della cinematografia di *avant-garde*. Ciò potrebbe indurre a sanzionare il carattere anacronistico del cinema « sotterraneo », ad esaurire cioè la sua rilevanza su un piano di pura tecnicità: un ambito in cui si consumerebbe, nelle alchimie da laboratorio, ogni pretesa di totalità espressiva cui ambiscono opere come « The art of vision » (1961-1965) di Stan Brakhage, col non celato richia-

Biblioteca Gino Bianco

mo, espresso dal suo titolo, ad altissimi precedenti in campo musicale.

Non v'è dubbio, comunque, che al di là di ambizioni artistiche che è legittimo supporre operanti nell'attività dei componenti del NAC, questo è nato con ambizioni etiche o, meno immediatamente, politiche. Jonas Mekas, padre spirituale del cinema underground, affermava circa otto anni fa: « E' chiaro che la nuova arte americana e quindi il nuovo cinema americano non è un movimento estetico, ma soprattutto un movimento etico. Prima che si possa costruire qualche cosa di estetico, c'è qualcos'altro da costruire: il nuovo uomo. E chiamerei uno sciocco chiunque chiedesse a questa generazione opere d'arte che contenessero chiari e positivi valori filosofici ed estetici. Questo decennio sarà caratterizzato da un'intensa ricerca per penetrare nelle incontaminate profondità dell'animo umano, cercando disperatamente di sfuggire ai cliché dell'arte e della vita ».

Il NAC non nasconde, ad ogni modo, il suo debito con l'analoga protesta espressa nella letteratura della beat generation, in cui ribellione e nichilismo si sono comunque risolti in un grido irrazionale, anarcoide. Tutti i miti dell'efficienza organizzativa e della disciplina artigianale, elevati al ruolo dell'esemplarità dalla produzione cinematografica americana, sono stati negati: all'ultraperfezionismo e alla puntuale resa tecnica del cineasta americano i film makers del NAC hanno replicato con l'assoluta indifferenza verso qualsiasi forma di esteriore ordine estetico, subordinando il processo creativo al ritmo imprevedibile dell'intuizione.

Al ben lubrificato meccanismo narrativo delle sequenze e alla perfezione tecnica dell'inquadratura, il NAC ha risposto con l'uso indiscriminato del negativo e la commistione del bianco e nero con il colore, l'utilizzazione di immagini sfocate, di sovrimpressioni multiple e di lenti deformanti: tutti i paragrafi di un codice in via di istituzionalizzazione che rende talvolta così irritante la « lettura » di un film del NAC. Il quale sembra attuare quel tipo di cinema auspicato da James Agee, fatto di film che non siano certo dei documentari, « ma lavori di pura finzione, recitati contro, dentro e in collaborazione con la non provata e non inventata realtà ».

La rottura del rapporto finora stabilitosi fra schermo e spettatore, prescritto da una certa concezione del cinema e della cultura, in cui si concreta la rivolta dei Mekas, Brakhage o Markopoulos, costituisce perciò finora l'aspetto più significativo di una protesta da cui sarebbe stato però lecito attendersi più di quanto è riuscita a darci, o almeno più di quanto indicano le opere di questi ultimi anni, a giudicare dai più recenti lavori della scuola, dei quali è stata offerta un'ampia silloge nell'ambito della terza Mostra internazionale del nuovo cinema.

La ribellione del cinema sotterraneo, così viva e acre al suo sorgere, si ritorce su se stessa e, nonostante i programmi di rigenerazione formulati da gran parte dei suoi proseliti, approda sul versante o della assoluta interiorità o del puro gioco, scettico e sofisticato, che reintroduce, proprio in un territorio dal quale sembrava essere stata definitivamente bandita, l'antica, logora nozione dell'arte come esperienza aristocratica e rito mistagogico, con la conseguente richiesta di un'implicita connivenza iniziatica del fruitore dell'opera filmica. Ridottosi perciò a sorvegliatissimo esercizio di tecnica (si calcola ad anni il periodo di tempo occorso a Peter Kubelka per girare e montare « Unsere Afrikareise », della durata di 13 minuti circa!) esso perde la sua capacità di effettiva incidenza in una misura che direi proporzionale

Biblioteca Gino Bianco

al suo proposito di inglobare « tutta » l'esperienza cinematografica.

Sono frequenti, ad esempio, le dichiarazioni ascetiche di Jonas Mekas e il valore taumaturgico che, con fin troppo generosa condiscendenza, egli attribuisce al lavoro dei film makers: è noto, infatti, che la associazione al NAC e al suo apparato distributivo non comporta altro obbligo iniziale che quello di presentare un film come biglietto d'ingresso: escluso qualsiasi sindacato sulle implicazioni politiche dell'opera presentata, in quanto ciò postulerebbe una discriminante del tutto incompatibile con l'assoluta libertà dei fini del NAC, rilevante essendo invece la possibilità di inscrivere il film nelle più generali esigenze dello sviluppo di un linguaggio che si avvicini il più possibile a quella idea dell'uomo e della società che sottende tutta l'attività del movimento. « Solo chi ha qualcosa d'inconsueto, di più audace, pensa alla « Filmaker Cooperative », ribadisce Mekas. E alla domanda, sufficientemente maliziosa, propostagli nell'intervista rilasciata in occasione della manifestazione pesarese, se sarebbe stato accettato un film razzista, egli ha risposto affermativamente: « Lo accetteremmo, proprio perché non vogliamo esercitare alcuna forma di censura; la cooperativa non è stata creata per questo ». Un'affermazione di indifferenza politica, dunque?

In verità la questione non si pone esattamente in questi termini, i quali autorizzerebbero a priori sospetti di agnosticismo che le dichiarazioni del maggiore esponente della scuola americana sembrano invece contraddire. Infatti le ambizioni del NAC si muovono proprio in una direzione, in ultima analisi, politica: si consideri infatti che, proprio nell'ultimo programma cui mi riferisco, è incluso un breve documentario di Peter Gessner « Time of the locust » (1966), che raccoglie brani di cinegiornali americani sulla guerra nel Vietnam, montati con sequenze riprese da cinereporter del FLN del Sud Vietnam e da operatori giapponesi. Un rapido reportage che è stato giustamente definito « più forte del più abile articolo », in quanto propone allo spettatore in tutta la sua drammaticità « la crudele agonia del Vietnam ».

Potrebbe apparire, ed appare infatti ad una superficiale considerazione, che « Time of locust » costituisca un'eccezione nell'ambito di una scuola che si muove, come il nuovo cinema americano, lungo altre direttrici. A me sembra, per le considerazioni sopra riportate, che esso sia invece una prosecuzione logica del tipo di discorso intrapreso dal cinema underground, almeno nelle sue espressioni più consapevoli. Mekas infatti sostiene che il suo gruppo è convinto di realizzare l'unica forma possibile di cinema impegnato oggi attuabile in America: un impegno, beninteso, che non è comparabile a quello propugnato nell'ultimo ventennio dalla cultura progressista, che Mekas definisce come « una forma di passività attiva », perché si muove entro « alternative operanti su processi analoghi di logica politica, magari avversi fra loro ma accomunati da una medesima chiarezza nel definire l'oggetto del discorso politico ».

Il NAC, in quanto si richiama ad una sorta di impegno globale che muove dalle aspirazioni più profonde dell'uomo, rifiuta ogni alternativa all'establishement (« il problema è che il sistema non va modificato, ma rovesciato; e perciò attaccato in quelli che esso affermava come suoi valori »).

Da questa posizione, ad esempio, sono nate alcune proposte non trascurabili, l'ultima delle quali, denominata « Shoot your way out with the camera », consiste in un'operazione a vasto raggio, con indubbi riferimenti politici, nonostante le affermazioni in con-

Biblioteca Gino Bianco

trario: verranno distribuite duecento cine prese a giovani di colore di alcune comunità negre d'America, perché con l'aiuto dell'obbiettivo e con un'adeguata consulenza tecnica, essi esprimano liberamente i loro pensieri, i loro modi di vita, in definitiva la loro esperienza umana e sociale.

Se si pensa che fino ad oggi non si può parlare di un cinema « negro » ma di un cinema dei « bianchi » sui « negri » — con l'inevitabile deformazione prospettica che un simile rapporto necessariamente comporta — si avrà una idea di quale somma di implicazioni e di quali formidabili risultati sia suscettibile tale programma. Ecco perché prima ho inteso sottolineare l'inevitabile inclinazione politica dell'attività del NAC, del resto comprovata da alcune opere che fanno parte della sua filmografia, come « Come back Africa! » di Rogosin (sebbene l'attuale corso del cinema sotterraneo diverga negli intenti da film come quelli di un Meyers o di Cassavetes o di Rogosin).

Ma, sul piano concreto, quanta di questa consapevolezza è rinvenibile nelle ultime espressioni del NAC? Ben poca, in verità. Esso sembra aver imboccato la strada delle fumisterie e delle stravaganze, di cui sono specchio il costume e gli atteggiamenti esteriori del gruppo, fedelmente registrati sulla pellicola. Inconsciamente frustrati nell'intento di elaborare una prospettiva fondata su una dottrina materialistica, il solco che hanno aperto fra sé e la società si fa sempre più ampio e invalicabile. I rappresentanti del nuovo cinema americano rivendicano la capacità di raggiungere senza mediazioni intellettualistiche l'essenza della realtà: di qui il sospetto e l'ostilità verso qualsiasi teoria che possa in definitiva costituire un diaframma fra il proprio modo di accostarsi al mondo e l'esperienza di esso, alla cui « innocenza » vogliono affidare il compito di realizzare una generosa utopia. Questa illusione è tanto più forte quanto più non tien conto della circostanza piuttosto ovvia che ogni fatto individuale non è che il risvolto del destino generale, al quale vanno fatte risalire in ultima analisi anche i più sfuggenti moti interni dell'uomo. Che senso ha perciò privilegiare la dimensione dell'interiorità in una società repressiva come quella in cui opera il cinema underground, una società che fa dell'uomo uno strumento di manipolazione e la cui struttura eleva un paralizzante conformismo ad esempio di comportamento in ogni campo? In una siffatta società tutte le rivolte « interiori » si autoconsumano in una sconfitta: la oscura consapevolezza dell'assoluta efficienza del sistema trova così un precario risarcimento in una prospettiva di riscatto morale: « noi pensiamo che oggi si senta più che mai il bisogno di cambiare l'uomo dall'interno » afferma Mekas. « Prima di tutto è importante la ricerca: non vi è infatti niente di definitivo, se non l'uomo. E' come una specie di esplorazione interiore, che a volte porta alla scoperta e allo sradicamento di ciò che resta in noi non solo del capitalismo e del materialismo, ma anche dei retaggi della civiltà occidentale, in qualunque senso la si intenda. Quanto più guardiamo all'interno, tanto più fruttuose saranno le nostre ricerche ».

Ad un futuro sufficientemente lontano è affidata la promessa di felicità attualmente appannaggio esclusivo degli aderenti al NAC: l'aura esoterica che avvolge e preserva il gruppo dalle contaminazioni della storia nuoce certo alla sua diffusione e richiama il senso della diagnosi marcusiana circa « gli sforzi per ridar vita al Gran Rifiuto » e alla loro inevitabile neutralizzazione operata dalle stesse istituzioni che esso intende sottoporre a giudizio: « come classici moderni, l'avanguardia e i beatnik si dividono il compito di divertire senza porre in pericolo la buo-

Biblioteca Gino Bianco

Taylor Mead

na coscienza degli uomini di buona volontà ».

Sia ben chiaro che un discorso i cui termini ho cercato di individuare viene suggerito soltanto da alcuni film del NAC, essendo prevalente in un'alta percentuale di essi una variazione, non di rado monotona, su pochi elementi figurativi ricorrenti, il cui comune denominatore è l'adozione di un linguaggio rozzo e sgradevole, che talvolta sollecita nello spettatore una reazione a livello fisiologico: si vedano, ad esempio, gli incastri cromatici di alcune figure geometriche, implacabilmente insistite, in « Early abstraction » di Harry Smith, una delle prime realizzazioni della scuola, essendo datato 1945-1950. In esso, ci avverte la scheda di presentazione, la storia del periodo geologico è ridotta alla durata dell'orgasmo; il traslato, abbastanza fantasioso, si riferisce, sia pure con sottintesa ironia, al motivo sessuale, il quale costituisce per molto cinema underground un « basso continuo » che qua e là esplode in metafore visive o in esplicita concretezza d'immagini, come in « The devil is dead » (1964) di Carl Linder, un minuzioso catologo anatomico « non piattamente realistico, nè ancora del tutto astratto ». O, altrimenti, si traduce in elaborate allegorie, come quella di Gregory J. Markopoulos, uno dei nomi di punta del NAC, nel film « Himself as herself » (1966), nel quale è avvertibile una lontana parentela col cocteauiano « Le sang du poète »: « il protagonista è un connubio perfetto fra i principi maschili e femminili, un angelo della carne, che

Biblioteca Gino Bianco

alla fine assurge tra le schiere celesti ». Più che al risultato misticheggiante cui il finale tende, e che l'utilizzazione nella colonna sonora del « Gloria » dell'estroverso e mondanissimo Francis Poulenc suggerisce, più rileva in questo film l'ossessiva insistenza su pochi temi figurativi da cui si sprigiona un clima di cupa e greve tensione, analoga a quella riscontrabile in un altro breve lavoro dello stesso regista « Trogh a lens brightly: Mark Turbyfill » (1966), un angosciante « racconto » della vecchiaia e del tempo.

Se Markopoulos appare fra i molti registi del NAC un autore dagli interessi abbastanza identificabili, negli altri film presentati si passa da uno scolastico ricalco di alcune invenzioni del cinema surrealista « Fat Feet » (1966) di Red Grooms o il più elaborato « Match Girl » (1966), elegante rilettura della fiaba di Andersen, al puro e irriverente sberleffo « Fluxus anthology » (1966), o dalle imprevedibili costruzioni pop (« Skullduggery » (1960) di Stan Vanderbeek) al vertiginoso gioco visivo di « The circus notebook » (1966) di Jonas Mekas.

Altrove il rimando a concreti dati realistici consente una più esplicita definizione dei temi, elaborati con accenti ironici e non di rado polemici: tra questo tipo di cinema, notevole il già citato « Unsere afrikareise » (1961-1966) di Kubelka, che, con abile montaggio audiovisivo, tenta una grottesca parodia delle battute di caccia dei bianchi in Africa: un'efficace risposta agli « obbiettivi » reportage di recente, infausta memoria.

Vito Attolini

POSITIF

revue de cinéma

n. 86 / Juillet 1967

Pierre Pelegri
Presentation de Ruy Guerra

la redaction
Entretien avec Ruy Guerra

Robert Benayoun
Le cinema resiste aux bacilles de Cannes

C. Legrand, J. L. Pays, L. Seguin, R. Tailleur
Le mistral et le Mechoun: Hyeres 1967

les films

Michel Ciment et Roger Tailleur
El Dorado

Bernard Cohn
Le scandale

P. Louis Thirard
Jeu de massacre

J. C. Morellet
L'homme n'est pas un oiseau

comité de redaction:
R. Benayoun, A. Bolduc, R. Borde, F. Buache, B. Chardere, M. Ciment, B. Cohn, J. Demeure, M. Firk, G. Fofi, G. Gozlan, A. Kyrou, G. Legrand, E. Losfeld, L. Seguin, R. Tailleur, P. L. Thirard

abonnements: (Italie) / 12 numéros: 72 F / 6 numéros 36 F / c.c.p. 13.312. 96 Paris
editions Le Terrain Vague, 14-16 rue de Verneuil, 75 Paris 7e

Biblioteca Gino Bianco

Welles: una pancia piena d'idee

Riportiamo dal numero di marzo di « Playboy » alcuni brani dell'intervista fatta da Kenneth Tynan ad Orson Welles.

Tynan: *Lei è stato una celebrità da trent'anni a questa parte. In tutto questo tempo, qual'è stata la definizione più esatta che qualcuno ha dato di lei?*

Welles: Io non chiedo ad una descrizione di me di essere esatta. Le chiedo di essere adulatoria. Non credo che gente che deve fare i salti mortali per guadagnarsi la cena ami essere descritta in modo veritiero, non sulla stampa almeno. Abbiamo bisogno di vendere biglietti e perciò di buona stampa.

Dopo la seconda guerra mondiale lei ha vissuto e lavorato soprattutto fuori degli Stati Uniti. Si considera un espatriato?

Non mi piace questa parola. « Espatriato » è una parola datata che rimanda in particolare alla generazione degli anni venti e ad un atteggiamento romantico nei riguardi della vita all'estero. Sono prevenuto più contro la parola che non il fatto. Posso benissimo cessare di essere un cittadino americano un giorno o l'altro, ma sarà semplicemente perché, se uno forma una compagnia di produzione in Europa, è economicamente utile essere un europeo. Io non sono abbastanza giovane per fare il soldato per il mio paese, allora perchè non dovrei vivere dove mi piace? Dopo tutto, Londra è piena di ungheresi e tedeschi e francesi, e l'America è piena di « tutti », ed essi non sono chiamati espatriati.

Lei non è cattolico, eppure ha deciso di vivere in due paesi fortemente cattolici, prima l'Italia ed ora la Spagna. Perché?

Questo non ha nulla a che fare con la religione. La cultura mediterranea è più generosa, sente meno il complesso della colpa. In una società in cui non esistano una naturale allegria ed una serena tranquillità di fronte alla morte, io non mi trovo a mio agio. Capisco che il mondo degli artisti nordico e protestante ami Bergman: è appunto dove non vivo. La Svezia che mi piace è quella che ride. (...) La Svezia di Bergman mi fa sempre venire in mente qualcosa che Henry James dice della Norvegia di Ibsen, che era piena « dell'odore di paraffina spirituale ». Come sono d'accordo!

I suoi genitori si separarono quando lei aveva sei anni, ma lei ha molto viaggiato con sua madre, che morì due anni più tardi. Allora girò il mondo con suo padre che morì quando lei aveva 15 anni. Quali luoghi ricorda più vivamente da questo primo giro del mondo?

Berlino ebbe circa tre buoni anni, dal 1926 in avanti, e così Chicago intorno allo stesso tempo. Ma le città migliori erano certamente Budapest e Pechino; (...)

In alcuni dei film che ha scritto e diretto, l'eroe non ha il padre. Non sappiamo nulla del padre di Citizen Kane;

Biblioteca Gino Bianco

e George, in « L'orgoglio degli Amberson », rovina la vita di sua madre rimasta vedova impedendole di risposarsi. Nel suo ultimo film, « Chimes at Midnigth », l'eroe è Prince Hal, il cui legittimo padre, Enrico IV d'Inghilterra, è un usurpatore sanguinario; ma il suo padre spirituale che lei stesso interpreta...

E' Falstaff.

Esattamente. Questo atteggiamento verso i padri rispecchia qualcosa della sua stessa vita?

Non credo. Ho avuto un padre che ricordo come enormemente amabile e attraente. Era un giocatore, e un playboy che può essere stato un poco vecchio per questo ruolo quando lo conobbi, ma era un meraviglioso compagno, e fu un grande dolore per me quando morì. No, una storia mi interessa per i suoi propri meriti, non perchè è autobiografica. La storia di Falstaff è la migliore di Shakespeare — non la migliore commedia, ma la migliore storia. La ricchezza del triangolo tra il padre e Falstaff e il figlio è senza confronto; è del tutto creazione shakespeariana. Le altre commedie sono delle buone storie tratte da altre fonti e rese grandi da ciò che Shakespeare ha messo in esse. Ma non c'è niente nelle cronache medioevali che nemmeno alluda alla storia di Falstaff-Hal-Re. Questa è una storia di Shakespeare, e Falstaff è interamente sua creazione. Egli è il solo grande carattere nella letteratura drammatica che sia anche buono.

Una diceria corrente su di lei è che abbia un potere di chiaroveggenza. E' vero?

Bene, se essa esiste, sicuro come l'inferno che ce l'ho; se non esiste, io ho la cosa che è scambiata per essa. Io ho predetto alla gente il loro futuro in un modo terrificante certe volte. E' inopportuno, pericoloso, e una presa in giro del libero arbitrio la più importante dottrina che l'uomo abbia inventato. Ero un chiromante un tempo a Kansas City, quando recitavo là in teatro. Ho incontrato un gruppo di buontemponi maghi dilettanti e imparai i trucchi dei veggenti professionisti. Presi un appartamento in un quartiere poco costoso e misi fuori un'insegna — chiromante - 2 Dollari — e ogni giorno andavo là, mettevo un turbante e dicevo la fortuna.

Dapprima usavo quelle che sono chiamate « letture a freddo », che è un termine tecnico per indicare le cose che si dicono alle persone per impressionarle e far loro abbassare la guardia, cosicché esse incominciano a dirvi delle cose su di loro stesse. Una tipica lettura a freddo è dire che voi avete una cicatrice sul ginocchio. Tutti hanno una cicatrice sul ginocchio, perché tutti sono caduti da bambini. Un'altra è dire che un grande cambiamento è avvenuto nel vostro atteggiamento verso la vita tra i 12 e i 14 anni. Ma negli ultimi due o tre giorni, smisi di fare trucchi e di chiacchierare. Venne una donna in abito vivace. Non appena si fu seduta, dissi: « Voi avete appena perso vostro marito »; ed essa scoppiò in lacrime. Io credo che vedessi e deducessi cose di cui la mia mente non era a conoscenza. Ma in coscienza, dissi la prima cosa che mi venne in testa, ed era vera. Così stavo proprio per contrarre la malattia professionale dell'indovino, che è di incominciare a credere in se stessi; di diventare quello che essi chiamano un « occhio veggente ». E questo è pericoloso. (...)

Lei occupa una grande quantità di spazio e di venerazione nelle riviste della avanguardia cinematografica come i « Cahiers du cinéma ». Che cosa pensa dei registi della « nouvelle vague » francese?

Mi piacerebbe vedere i loro film! Me li sono lasciati sfuggire perché ho pau-

Biblioteca Gino Bianco

ra di ciò che può inibirmi. Quando faccio un film non mi piace riferirmi ad altri film; mi piace pensare che sto inventando tutto per la prima volta. Io parlo ai «Cahiers du cinéma» del cinema in generale perché sono contento che essi amino il mio cinema. Quando mi chiedono un'intervista lunga ed approfondita, non ho il cuore di rifiutarla; io parlo regolarmente dell'arte del cinema. Non vorrei parlare ai miei amici dell'arte del cinema — piuttosto mi farei prendere senza pantaloni in mezzo a Times Square.

Che cosa pensa dei film di Antonioni?

Secondo la giovane critica americana, una delle grandi scoperte della nostra età è il valore della noia come soggetto artistico. Se è così, Antonioni merita di essere annoverato come un pioniere e padre fondatore.

E che cosa pensa di Fellini?

E' il più dotato fra coloro che fanno il cinema oggi. Il suo limite — che è anche la fonte del suo fascino — è di essere fondamentalmente provinciale. I suoi film sono quelli di un ragazzo di paese che sogna la grande città. La sua sofisticazione funziona perché è la creazione di uno che non è sofisticato. Ma mostra pericolosi segni di essere un artista superlativo con poco da dire.

E Ingmar Bergman?

Come ho accennato poco fa, io non condivido né i suoi interessi né le sue ossessioni. Egli mi è molto più estraneo di un giapponese.

E riguardo ai registi americani contemporanei?

Stanley Kubrick e Richard Lester sono i soli che mi interessano — fatta eccezione per i vecchi maestri. Voglio dire John Ford, John Ford e John Ford.

Quando arrivò a Hollywood per la prima volta nel 1940, i grandi studios erano ancora onnipotenti. Pensa che le cose sarebbero state più facili per lei, se ci fosse arrivato vent'anni più tardi, nell'era delle produzioni indipendenti?

Completamente al contrario. Hollywood finì per me non appena mi ci trovai. Fu il sorgere degli indipendenti che segnò la mia rovina come regista. I vecchi capi degli studi — Jack Warner, Sam Goldwyn, Darryl Zanuck, Harry Cohn — erano tutti amici, oppure fraternamente nemici con i quali io sapevo come trattare. Tutti loro mi offrirono lavoro. Ero in gran forma con questi ragazzi. Quando arrivò il momento degli indipendenti, non ho più diretto nessun altro film americano se non per sbaglio. Se io fossi andato ad Hollywood negli ultimi 5 anni, vergine e sconosciuto, avrei dovuto arrivare con il mio biglietto di presentazione; ma io non sono vergine; mi porto appresso il mio mito e ho avuto molti più fastidi con gli indipendenti di quelli che non avrei mai avuto con i grandi studi. (...) Con una produzione annuale di 40 film per studio, ci sarebbe stato probabilmente spazio per un film di Orson Welles. Ma un indipendente è un collega il cui lavoro è centrato sul proprio particolare talento. In questa incertezza non c'è posto per me. (...)

Quali sono le sue previsioni sul futuro del teatro in generale?

Penso che il teatro, come il balletto o l'opera, è ormai un anacronismo. Ci dà ancora soddisfazione e stimoli; offre ancora all'artista la possibilità di fare un'opera importante — qualitativamente, forse, un'opera buona come era stata fatta in qualsiasi tempo. Ma non è un'istituzione che appartenga al nostro tempo, e non posso sperare in un futuro lontano. Non è vero che abbiamo sempre avuto il teatro. Questo

Biblioteca Gino Bianco

Orson Welles

è un sogno. Abbiamo avuto il teatro soltanto in pochi periodi della storia, non importa che i suoi sostenitori dicano il contrario. E il teatro come lo conosciamo noi è ora nelle sue ultime fasi. (...)

Qual'è il suo parere sulla pornografia e sull'uso in letteratura delle parole oscene?

(...) Per la pornografia, non sono d'accordo con l'attuale tolleranza. Con ciò non intendo riferirmi a libri come « L'amante di Lady Chatterley » — un libro sull'amore fisico che di solito viene bandito. Intendo l'autentica pornografia. (...)

Se la decisione spettasse a lei, censurerebbe alcune scene al cinema o al teatro?

Mi sono tanto opposto alla censura che devo rispondere no, nessuna. Ma se non ci fosse la censura, io avrei un piccolo elenco di cose che preferirei non veder mostrato. Non troppo spesso, almeno. Una spezia pesante non è buona per il palato, e nel teatro e nei film, quando c'è troppa licenza, ciò che ha una carica violenta ma rozza tende ad escludere quasi ogni altra cosa, e il nostro linguaggio drammatico viene impoverito.
No, un artista non può essere censurato, ma penso che si dovrebbero limitare da soli in modo da non impoverire il linguaggio della loro arte. (...) E' lo stesso con la violenza, o qualche altro estremismo teatrale. Se è spinto così lontano, tende a erodere il livello medio della sensibilità umana. Del resto la propaganda contro ogni tipo di rapporto amoroso è meschina e probabilmente dovrebbe essere censurata.

Ma come conciliate questo con...

Per 30 anni c'è stata gente che mi chiedeva come conciliavo X con Y! La vera risposta è che non concilio. Ogni

cosa in me è una contraddizione, e così è per tutti quelli che conosco. Noi siamo il prodotto di una opposizione, e viviamo tra due poli. In ognuno di noi ci sono un filisteo e un esteta, un assassino e un santo. Voi non riconciliate i poli. Appunto li accettate.

Crede in Dio?

Le mie opinioni a questo proposito costituiscono un dialogo interiore costante che non ho risolto in misura sufficiente da essere sicuro di avere qualcosa di degno di essere comunicato a delle persone che non conosco. Posso non essere un credente, ma sono di sicuro religioso. In una maniera strana io accetto perfino la divinità di Cristo.

Abbiamo detto che le frontiere dell'arte — e della realtà — possono presto essere spostate con l'uso di droghe allucinogene. Che cosa pensa di questi cosiddetti ausili della percezione?

L'uso delle droghe è una perversa espressione di individualismo, antisociale e negatore della vita. Fa parte di una grande reazione — specialmente in Occidente — contro l'inevitabile natura collettiva della società nel futuro. Non è una affermazione di individualità; ne è un surrogato. Non è un tentativo di essere differente quando tutti gli altri diventano sempre più simili; è un modo di scappare. E questa è la peggior cosa che si possa fare. Preferisco di gran lunga le persone che mettono in pericolo la barca alle persone che si buttano in acqua.

Alcuni artisti occidentali oggi pensano che l'arte moderna può essere prodotta per caso — come nell'action painting, la musica aleatoria e gli happenings teatrali. Ritiene possibile creare un'opera d'arte senza intenzionalità?

Categoricamente no. Potete creare qualcosa che vi darà qualcuno dei piaceri e delle emozioni di un'opera d'arte, proprio come uno studio microscopico di un fiocco di neve o di una larva o di una cellula del cancro può essere un bell'oggetto. Ma un'opera d'arte è uno sforzo cosciente dell'uomo che ha a che fare con la comunicazione. O è questo o non è nulla. Quando l'occasionale è applaudito come una grande opera d'arte, quando si sviluppa un culto delle delizie della bellezza causale, siamo in presenza della più grande decadenza che l'Occidente abbia conosciuto nella sua storia.

Quale effetto pensa che abbia l'industria pubblicitaria in America sugli artisti — sia gli scrittori che i pittori o i designers.

I pubblicitari stanno avendo una influenza disastrosa su ogni arte che toccano. Non seducono soltanto l'artista, lo modellano. Non soltanto lo attirano, gli succhiano via l'anima. E l'artista è andato con il pubblicitario molto più lontano di quanto non sia mai andato con il mercante. Il classico nemico dell'arte è sempre stata la piazza del mercato. Là si trovano sia il mercante che il ciarlatano, l'uomo con merci da vendere e l'uomo con l'olio di serpente. Nei vecchi tempi c'erano mercanti principi, ex-tiracarrette ambulanti dedicatisi ai Mogols di Hollywood, ma accanto a ragguardevoli e onesti commercianti, che si sforzavano di dare al pubblico ciò che essi credevano che fosse buono — anche se non lo era — senza invadere seriamente la vita dell'artista a meno che l'artista fosse disposto a fare questa concessione. Ma ora siamo nelle mani dei ragazzi con l'olio di serpente.

La professione pubblicitaria negli States è largamente caratterizzata da poeti spretati, romanzieri delusi, attori falliti e produttori senza successo. Si sono in un modo o nell'altro dati da fare per invadere tutto il mondo dell'arte, cosicchè lo stesso artista ora pensa e opera come un uomo della

Biblioteca Gino Bianco

pubblicità. Egli ha oggetti consumabili, affari sul vuoto assoluto, divertimenti privi di vera allegria. Dipinge una latta di minestra e chiama questo arte. Una latta di minestra, abbastanza ben disegnata, può essere un'opera d'arte; ma un quadro di essa: mai.

Avete delle teorie su ciò che vi capiterà dopo la morte?

Non so per la mia anima, ma il mio corpo sarà mandato alla Casa Bianca. Il passaporto americano richiede il nome e l'indirizzo della persona, a cui le vostre spoglie dovrebbero essere consegnate in caso di morte. Ho scoperto alcuni anni fa che non c'è nessuna legge che proibisca di indicare il nome e l'indirizzo del Presidente. Questo ha un effetto automatico nei confini di alcune nazioni e agisce come una sorta di visto diplomatico. Durante i lunghi anni di Eisenhower, sarei quasi stato disposto a morire, allo scopo di avere il mio feretro presentato una sera al Presidente che si guardava la televisione.

Come vorrebbe che il mondo la ricordasse?

Non mi sono mai interessato al successo mondano. Questa è una affermazione onesta e non un atteggiamento, una posa. Fino ad un certo punto, dovevo essere coronato da successo per poter lavorare. Ma penso che è meschino preoccuparsi del successo; e niente può esservi di più volgare che occuparsi della posterità.

Quaderni Piacentini

Sommario del n. 31 / luglio 1967
fascicolo doppio, 300 pagine, L. 800

Imperialismo e rivoluzione in America Latina

Imperialismo e sviluppo capitalistico

La linea della lotta armata

Cina, Cuba, Vietnam

Documenti sulla lotta armata

I monopoli USA
e l'economia latino-americana

Cronologia delle violenze imperialistiche

Il franco tiratore

Tre interventi sul libro di don Milani
(E. Facchinelli, F. Fortini, G. Giudici)

Libri da leggere e da non leggere

Bimestrale diretto da Piergiorgio Bellocchio, Grazia Cherchi e Goffredo Fofi. Redazione e amministrazione: Piacenza, via Poggiali 41. Abbonamento a 6 fascicoli: L. 2.000 da versare sul c.c. 25/19384

l'europeo in 4 film

IL MIGLIORE DEI MONDI

Quel che colpisce in quattro film di autori così distanti tra di loro come Buñuel BELLE DE JOUR, Losey ACCIDENT, Antonioni BLOW-UP e Godard 2 OU 3 CHOSES è la loro aspirazione alla contemporaneità (solo in Buñuel mediata dal suo quasi olimpico distacco dallo storico contingente, ma stavolta, come vedremo, meno che sempre). Non si tratta, è evidente, di cercare analogie (operazione sempre facile e buona a tutti gli usi), quanto di scoprire il perché di questa « impressione ». E poichè le lunghe analisi verranno quando i film verranno (se verranno) presentati in Italia, queste note non vogliono che isolarne un elemento, e tentare attraverso quello di definire la posizione dell'autore. La scelta, come tutte le scelte e tutte le analisi non totalizzanti, ha qualcosa di proditorio: se però si riuscirà a dimostrare che « effettivamente » è in questo elemento proditoriamente isolato il « centro » dell'opera (col beneficio del dubbio, e in attesa di verifica, per il caso di Buñuel) allora, è ovvio, le note cessano di essere osservazioni parziali e possono tendere a divenire filo conduttore di analisi più vaste, quelle, in definitiva, che più possono interessarci.

Belle de jour

Il caso di Buñuel è un caso a parte. Perché Buñuel non si preoccupa (salvo col lontano esempio di « Las Hurdes ») di dire la sua sulla « realtà » quotidiana, aborre da ogni forma di « realismo », detesta « Ladri di biciclette », ed è per formazione, idee, convinzioni legato ad un preciso contesto storico-culturale (Spagna, Messico; romanzo picaresco, avanguardia degli anni venti) che anche per la sua parte « moderna » (surrealismo) è filtrato in un modo personalissimo che finisce per ridurlo ad « uno » degli apporti e non il maggiore. Buñuel è in fondo uomo d'altri tempi, d'una cultura in qualche modo « classica » (di lingua spagnola) che ha però il vantaggio di essere anche quella di un mezzo-continente odierno, cui riesce e non riesce a legare: la Spagna, più che il Messico, Quevedo o addirittura il mediocre Galdós, più che Breton, più che Cortazar o Fuentes. D'altra parte, i diseredati o i borghesi dei suoi film, i preti o le eroine sono — oltre il loro valore metaforico « universale » — sempre legati ad un ambiente, riferiti ad una società che non possiamo non definire arretrata:

Biblioteca Gino Bianco

i suoi olvidados come le sue walkirie e i suoi ricchi minacciati dalla spada fiammeggiante dell'angelo sterminatore.

Se queste osservazioni hanno di solito un peso molto relativo nell'analisi dell'opera di Buñuel, è perché egli se ne serve per esprimere idee molto più generali: mira all'uomo e ai suoi comportamenti in relazione ai suoi istinti basilari, ai suoi conflitti morali fondamentali, alle sue condizioni sociali — che sono appunto, queste, anch'esse fondamentali, con poche sfumature: ricchi e poveri, con i poveri a livello di reietti e sottoproletari, e con i ricchi, o dominanti, schematizzati d'abitudine in categorie esemplificatrici (proprietari e preti, sbirri e intellettuali).

Buñuel ha così la saggezza di un umanista autentico, di un moralista di classe, la cui visione dell'uomo non è inficiata da illusioni né positivistiche né idealistiche, grazie soprattutto a due apporti fondamentali — attraverso il surrealismo — che sono quelli di Sade e di Freud, potenziati da una carica di rivolta mai sopita.

Questo preambolo, che sarebbe superfluo solo se l'opera di Buñuel fosse conosciuta nel nostro protervo demi-monde della « cultura » cinematografica, ha come conseguenza, a mio modo di vedere, una considerazione limitativa dell'opera « francese » del Buñuel della maturità. « Cela s'appelle l'aurore » o « Diario di una cameriera » sono infatti ancora film del Buñuel ispano-messicano, poco se ne differenziano, se non per un qual certo impoverimento, le cui cause si trovano in un desarraigo buñueliano nella Francia « d'oggi », un suo certo spaesamento che porta l'autore a coscienti scelte auto-limitative: ambienta il primo nella regione meno « avanzata » di Francia, la Corsica, e il secondo tra la retrograda borghesia di provincia, negli anni trenta.

Con « Belle de jour », il discorso cambia. Siamo a Parigi, oggi, ma anche qui — esteriormente — la « contemporaneità » è discutibile: il romanzaccio di un fesso, uno schema degni del romanzo e del teatro borghese della belle époque, al loro livello più « popolare »; alcuni personaggi che si direbbero usciti da Laclos (Michel Piccoli, ad esempio); e figure di contorno (in realtà stupende e straordinarie: il giovane delinquente campeggiato superbamente da Pierre Massimi, o lo spagnolo guappo di Francisco Rabal, o il mostruoso cinese che, per primo, riesce a far godere la protagonista), che certo non fanno pensare a figure « realiste » della Parigi odierna, neanche a livello di malavita, ma piuttosto ad una Mexico, ad una Madrid, ad una Barcellona da « barrio chino ».

Quel che cambia è in parte il modo di narrare di Buñuel, un modo sciolto e concatenato, in brevi « capitoli » stavolta distinti da una forma di incompiutezza che costituisce il fascino e l'originalità maggiore del film. Cosa contiene la scatola del cinese? Che senso hanno le richieste o promesse (nelle scene erotiche vere o fantasticate della prostituzione di Séverine) di inchiostro, di gatti? Come nella partitura dei rituali erotici (1), così nel personaggio: l'incompiutezza di Séverine, personaggio sfumato e assai poco carnoso, è l'elemento dominante del film, e quello in cui esso ci pare più nuovo e straordinario. L'arco in cui il personaggio si muove: la moglie sessualmente insoddisfatta in una condizione borghese oisive e parassita, ma anche costringente e condannata. Séverine, scopre i pregi dell'incanaglimento, ma così poco sa uscire dalla condizione in cui si trova, così « a mezzo » essa continua a vivere, che « la colpa » resta tale, non è mai liberazione

(1) Il regista sa bene, tra parentesi, la limitatezza delle umane possibilità, e sa anche — dopo aver giocato su tutte le perversioni, magistralmente — che solo interessano in quanto « nuove » quelle che escono dalla ristrettezza delle capacità abituali. Dunque: perversioni combinate, complesse, interrogative ed « aperte », non più le semplici e chiare d'altri tempi...!

Biblioteca Gino Bianco

effettiva, e che ad essa deve conseguire, ovviamente, « la pena », che la ricondurrà nella primitiva situazione di incompiutezza. La passività è, in fondo, la sua colpa più autentica, quella che la costringe a vedere tutte le sue azioni « all'interno » di un sistema, e cioè a farsene prigioniera, sempre volontariamente, e che questa volontà sia cosciente o meno.

Per caratterizzare narrativamente, stilisticamente, quest'assunto — sul filo di una ambiguità superiore ma non così aperta come alcuni vorrebbero — questo film disagevole ci si presenta come una continua divagazione della protagonista, con un continuo imbrogliar le carte all'interno di dati « realistici ». Ed è appunto qui che Buñuel può venir ricondotto al discorso di fondo, poiché qui egli individua e presenta una delle condizioni essenziali della nostra civiltà — europea e di benessere —: la non-presenza dell'individuo nella sua realtà, l'esser vissuto e il non vivere, « ma » (dato essenziale) non dimostrando tutto questo attraverso i grovigli di coscienze più o meno lucidi e l'obiettivo di una coscienza raziocinante, bensì in quel più morto stato che è quello del soggetto inconsciamente vissuto: quello del fantasticare.

Non più realtà e sogni, o incubi, dei film buñueliani precedenti, o assoluta irrealtà più o meno logicamente determinata, o « fantasticheria » (di quelle amate da Zolla) paranoide alla Viridiana o alla Nazarin, bensì quotidiana, umile, oscena, « normale » fantasticheria, in cui il distacco dalla realtà, che non si presenta « apparentemente » in forme violente ma in quelle sopite e pacifiche di una aurea quotidiana mediocrità senza tragedia — la nostra situazione di tutti, odierna, in un mondo, « altrove », in follia — è il dato fondamentale, risolto nella divagazione, nella mescolanza tra un poco di realtà e un poco di aspirazione, « un poco di insoddisfazione ». La rêverie dei romantici, in sé né positiva né negativa, anzi con ampi

Catherine Deneuve in « Belle de jour » di Buñuel

Biblioteca Gino Bianco

margini di utilizzazione necessaria come possono oggi dimostrare ad esempio « La guerra è finita » o « L'âge d'homme », si imbastardisce qui definitivamente ad una condizione di assoluta passività, e quindi inadempienza.

E' così che nella sua parabola Severine, bella borghese non liberata dall'infanzia, in una situazione che non vuole questa libertà, scopre nel prostituirsi — qui, anche, contatto col mondo e colla vita — una possibilità di liberazione e « soddisfazione ». Ma i limiti di questa forma di contatto, « non vissuta sino in fondo », la riconducono, per non-scelta, all'alveo precedente: l'appartamento di prostituzione pomeridiana coesiste con l'ampia casa borghese, l'amore per il delinquente con quello per il marito, così come prima coesistevano i suoi sogni con la sua realtà.

Una provvisoria liberazione dalla fantasticheria, un momentaneo sfiorare la terra coi piedi non va in accordo con un'incapacità di rinuncia o una maturità di decisione. Nasce — obbligatorio — il dramma.

A fianco del marito paralizzato e impotente (perché il giovane delinquente geloso gli ha sparato addosso), e coll'amante perduto per grazia di giustizia, cosa resta a Séverine se non un nuovo fantasticare, un nuovo ritorno ai consolatori lidi di un'adolescenza senz'urto? Il trotto dei cavalli che apre il film, lo chiude, e la carrozza altalenante delle fiabe accoglie di nuovo, zucca materna, l'incauta Séverine. Sulla pelle degli altri.

Accident

Più inglese (dunque anche europeo) di un inglese, proprio perchè già americano, e occhio lucido e smaliziato, e morboso quel tanto per non esser del tutto astratto negli intrichi sottili che tesse e dipana con la consulenza del maligno Pinter, Joseph Losey ci ha abituati anch'egli ad un rifiuto del realismo tradizionale per una specie di narrazione metaforica rimpolpata di tutta la carica di arsenico camuffato di cui è capace. « Accident » non lo smentisce, ulteriore esempio di un dir questo per dire anche altro, la cui semplicità ha fatto sì che i soliti nostri vi si perdessero senza saper che dirne, di dove attaccarlo. Perché? Perché l'aneddoto, le psicologie contorte, l'ambiente sono — si dice — banali, o « già noti », e similia.

In realtà come la prigione di « Giungla di cemento », il deserto di « Sciacalli nell'ombra », il garage di « M », la trincea di « Per il re e per la patria », la casa del « Servo », il commissariato dell'« Inchiesta dell'ispettore Morgan », la pista dell'« Alibi dell'ultima ora », anche i cortili i verdi prati le biblioteche di Cambridge, rinviano ad un discorso generale, ad un tema di fondo, ad un'unica situazione: sono tutte riproduzioni in vitro dei rapporti interni a una società più vasta, alle cui componenti fondamentali continuamente si riferiscono. Un unico discorso che trova stavolta, con perizia sempre eccezionale, una risonanza particolare, fatta per entusiasmarci, proprio dal contesto in cui esso è collocato. Non il richiamo alle strutture di una società attraverso i rimandi « più o meno facili » che possono essere operati attraverso temi così evidenti come la guerra o i rapporti di proprietà. Oplà, signori, sempre più difficile. Come con « Eva », dove gli stessi rimandi, la stessa demistificazione veniva tentata attraverso l'esame di una coppia.

Con « Accident » siamo tra intellettuali, nella più pacifica delle situazioni, nel fior dell'Europa che vagheggiano i nostri rozzi professorini radicali, nell'Inghilterra culla di pensiero e di civiltà, nell'università, tra le cime della cultura. Di cui, ovviamente, non si parla mai, come negli altri film non si parlava mai di « capitalismo » e di classi, « mostrandoci » invece l'uomo in situazione, rappresentante migliore — come vuol la tradizione fissa-

Biblioteca Gino Bianco

ta dai suoi predecessori nel ruolo — di questa nostra civiltà occidentale, fuori dal contingente, lungi dalle tempeste del mondo contemporaneo, dai fuochi del Vietnam e dai focolai latino-americani, dalla fame del terzo mondo, dalla violenza criminale del primo, dal conformismo acquiescente del secondo, dai razzisti ebrei e dai mercenari del Congo. Lontano dagli effetti di una concezione dell'uomo e del mondo nata e difesa su quei libri così ben conservati nella biblioteca di Cambridge, dove il fiore della mejo società va ad abbeverarsi e formarsi prima di divenir ministro, in clima sereno e quasi claustrale.

Siamo tra i libri, non a caso, ma Losey non se ne preoccupa come il buono (e così stolto) Truffaut che ha tanta paura che possano andare in cenere. Losey non ha nemmeno la tentazione di accarezzarne le coste dorate, i titoli così significativi, così pieni di rimandi a quel che noi immaginiamo di essere. Non ci dice neppure cosa insegnino i protagonisti, addirittura. Via tutto questo: centra l'obiettivo, per davvero, sull'uomo concreto che vi agisce e li rappresenta scoprendovi meschinità e falsi valori, orgogli e ipocrisia, classismi e egoismi, e soprattutto, ancora, la violenza, latente e mascherata dal giocondo paesaggio e dalle convenzioni quotidiane, ma così forte, dietro la repressione, da scatenarsi proprio sul meno colpevole (solo in quanto più inconscio), dei personaggi in azione, sul giovane studente ricco.

Mi si potrà accusare certamente di distorcere il discorso di Losey ai fini di una dimostrazione tendenziosa, ma non credo di meritare l'accusa, perché il film di Losey « dice questo », proprio con la scelta di quell'ambiente e di quei personaggi, proprio per il loro isolamento dal resto del mondo, la loro chiusura nel bozzolo verdaceo di un assurdo sacrario, mostrando le loro beghe quotidiane o le loro reazioni più segrete e più vere, fuori dalla patina, oltre la parete dei convenevoli. Ancora una volta, Losey conduce lo spettatore alla scoperta del mostruoso nascosto dietro il quotidiano (2).

Di quel che « Accident » racconta come aneddoto, dei suoi riferimenti ad altri film o personaggi loseyani (e ve ne sono tanti, dal personaggio di Baker, che riprende in nocciolo quello da lui interpretato in « Eva », a certi personaggi femminili, come ad esempio la moglie dello stesso, che ricorda da vicino l'amante abbandonata di « Giungla di cemento », a scene il cui modello è riscontrabile nel « Servo »), del maggior interesse che Losey porta ai personaggi maschili (e in fondo anche il protagonista di «Eva» era Baker, non la Moreau), della banalità della narrazione a flashback, insoddisfacente e superflua, della magnifica interpretazione di Dirk Bogarde, dell'inutilità di un'apparizione di Delphine Seyrig, dei pregi e delle pecche particolari di questo Losey, diremo altrove. Il suo interesse precipuo è infatti nell'elemento indicato, nell'averci mostrato che cosa si possa e si debba intendere quando si parla di uomo e di cultura occidentale. Attraverso una minuscola esemplificazione azzeccata e « chiara », mostra quale modello di uomo questa cultura e questa civiltà abbiano prodotto e, di conseguenza, che non c'è più molto da trarne. E indirettamente: perché siamo disposti, noi, a rinunciarvi. « Accident » è in definitiva un nuovo contributo alla convinzione della necessità e della giustezza della rivoluzione culturale.

(2) Un'operazione del genere, applicata ai nostri ambienti universitari, sarebbe certo meno faticosa: niente velluto, e lotta scoperta: lo stile più adatto sarebbe ancora quello del film di gangster.

2 ou 3 choses que je sais d'elle

Biblioteca Gino Bianco

Non cambia (v. art. nel numero precedente di « Ombre rosse ») l'opinione su Godard, ma incuriosiscono molto i suoi due ultimi film. Contrariamente all'opinione corrente tra i godardiani, direi che « Made in USA » è più interessante di « 2 ou 3 choses que je sais d'elle » (« elle » uguale a regione parigina). Certo il primo è assai meno brillante in novità ed invenzioni formali rispetto al secondo. E' uno di quei film rapidi (più ancora degli altri di Godard, è tutto dire) che si servono di uno schema tradizionale, rivisitato e corrotto, e soprattutto — a causa della rapidità — essenzializzato malamente per stralci ed accenni con la pretesa di un discorso all'interno di una struttura stabilita, onde stravolgerla ed estraniarla. Tutte buone intenzioni, spesso ferme a questo livello.

Stavolta però l'estrema confusione dell'intrigo combacia così bene con la confusione del regista e più ancora con la confusione che sull'argomento specifico trattato (in una città di domani, un ben preciso caso Ben Barka di oggi) si ha in generale, che l'incomprensibilità, l'assurdo, il caos dominanti finiscono per corrispondere ad una realtà, ad evidenziarne sia pure schematicamente, il carattere di estrema violenza non troppo sotterranea, perfino internamente a ogni scena. Una specie di sacra rappresentazione frammentata e scomposta, col minimo di mezzi e il massimo di sinecura, di una realtà attuale precisa.

Quel che Godard percepisce e mostra di essa, è né più né meno di quel che ne percepisce o capisce l'individuo medio, lettore di quotidiani ed ebdomadari, causeur e ascoltatore di caffè, preoccupato del mondo in cui vive, ma anche aficionado dei film di James Bond più che di quelli di Bogart (benché dal geniale « Grande sonno » nascano, con evidenza quasi blasfematrice, gli stimoli del film) e dei fumetti più dozzinali. Ma è già un'indicazione, un riferimento preciso. Un mondo assurdo, percepito per quel che esso lascia che se ne percepisca, e la confusione ha un senso, una realtà, una sostanza, nel suo riferimento ad un gioco che si svolge altrove, sopra le nostre teste.

Questo gioco coinvolge però relativamente: esso può anzi lasciare i suoi spettatori-attori quotidiani del tutto estranei, ché basta non approfondire, devolvere agli altri il compito di sbrigarsela, purché si salvi la pace e si permettano solletichii più inoffensivi. In fondo, Ben Barka e Figon, rivoluzionari, ministri e spie, africani e no, non fanno parte dell'esistere d'ogni giorno, non coinvolgono direttamente, riguardano più « la politica estera » di quella interna, più il legame (lontano da noi) tra Europa e terzo mondo che un discorso interno all'Europa.

Altro è il caso di « 2 ou 3 choses », film sulla pianificazione urbanistica e film sulla prostituzione come legge di vita nella società europea evoluta, nella fattispecie la regione parigina e i suoi vari milioni di abitanti. Con maggiore inventiva, spesso piena di insolite aperture (che come sempre altri potranno codificare o utilizzare meglio dello stesso Godard: si pensi alla presentazione della protagonista, Marina Vlady, attrice, poi oggetto, poi personaggio, e « i tre » insieme sempre), il Godard di « 2 ou 3 choses » parte in quarta per « spiegare » il mondo in cui vive. Non si accontenta più dei fenomeni, ne studia le connessioni, i legami, passa continuamente dal particolare al generale, dall'apparente al nascosto, dal quotidiano al politico.

Sorvoliamo sulle citazioni, sulle banalità, sulle approssimazioni, sull'incoerenza — tutte cose per lo più scontate — e sorvoliamo sui gridolini esaltati di chi strilla al genio ad ogni suo rivoletto, con così poco costrutto proprio per Godard, in fin dei conti molto più serio di loro e un po' (poco) più rigoroso. Anzi, dimentichiamoli, poiché è evidente che non possono che essere indisponenti e prevenirci negativamente nei confronti di un regista che è già, di certo, non troppo simpatico. Fre-

Biblioteca Gino Bianco

ghiamocene dei « Cahiers » e dei Cournot e dei Bertolucci, facciamo finta che non esistano.

La « coerenza » che possiamo riconoscere a Godard è quella di essere passato dalla rappresentazione più o meno significativa della realtà, ad una sua interpretazione; di esser passato oltre allo scoglio — a ritroso: quasi obbligatorio — del fumismo casinante tipo « Alphaville »; di essere giunto ad una certa ideologizzazione, al tentativo di mettere insieme vari piani, e legarli tra loro. Possiamo discutere i « modi » in cui questo avviene e magari sorridere di alcuni (i detersivi « estraniati » poichè isolati come oggetti su un prato verde, i primissimi piani lacustri dell'interno di una tazza di caffè, gli aneddoti « significanti » come quello della fanciulla straniera che nei quartieri nuovi si lava e si lava senza sapere che l'acqua costa soldi...), ma il fatto che questo avvenga non è indifferente: nel cinema d'oggi, quanti altri tentano, quanti altri si preoccupano di questa ricerca?

Nella misura in cui si « ideologizza », Godard sembra rinunciare o perdere in invenzione, e però guadagnare un poco in interesse.

Questo (brutto) film, lo consideriamo dunque come un qualcosa di nuovo e di vagamente positivo nella filmografia troppo fitta del regista, restando in attesa di una « Cinese » che ci dirà se è moda e snob o ragionamento in progresso.

Ma intanto i dubbi maggiori che il film suscita, e su cui vale la pena di non sorvolare senza peraltro esagerare in minuziose lungaggini, sono di due ordini, complementari. Dice Godard di volere « osservare le mutazioni », le sue stesse, d'altronde, se aggiunge:. « mi guardo filmare, e mi sento pensare ». Questo ricorso al « saggio » (e, ahimè, alle peggiori banalità pseudosociologiche, somiglianti stranamente quando assumono più consistenza proprio alle teorizzazioni dei sociologi del regime cha attacca), che nasce alla lontana dalla voce del corvo cacasenno di Pasolini, alla divagazione personale fuori campo della voce stessa di Godard (modulata sottovoce per costringere lo spettatore a sentire) in continuo commento alle immagini è invero un ricorso fasullo, e in sé ininteressante.

Non basta una narcisistica sbrodolata per « legare » immagini di per sé non sempre significative, per farne un insieme, sia pure sbrindellato (non dico un « film », perché sapere cosa è un film mi interessa relativamente). Direi quindi che quel che è appassionante di per sé, la ricerca di questo legame, è compiuta nel modo più immediatamente pigro e comodo tra i possibili, e che in definitiva porta a non spiegare un bel nulla. Il tema, così bello, della « prostituzione » vi si perde in accenni, il rapporto tra « descrizione oggettiva » e « descrizione soggettiva » così ricco di possibili sviluppi, collegato ad una « ricerca di strutture » conduce, dice Godard, alla « vita », cioè, diciamo noi ancora una volta, al fumo. La mescolanza non funziona, non quaglia, non è pregnante. Il procedimento è esatto, il risultato è insulso. Perché? Forse proprio perché una ricerca di questo tipo necessita sì dell'invenzione e della disponibilità che Godard può mettere a sua disposizione, ma deve necessariamente rinviare ad un ordine, ad una quadratura che non è nè dev'essere schema preordinato, griglia o reticolato, galera o tabuto, ma che deve pur esistere in quanto sistema preesistente, indirizzo generale. Questo non limiterebbe, ma potenzierebbe la ricerca, poiché le darebbe quella coerenza e necessità interna che le opere di Godard non sempre hanno e questa meno di tutte perché più vi aspira. Le labirintiche strade dei fenomeni « spiegati », possono certo aiutare a rinviare ad un contesto, ma se manca loro sia pure l'abbozzo di un metodo, l'accenno di un sistema, rinviano invece a destra e a manca, sbalestrano e distolgono, deviano in labirinti secondari, e finiscono per contentare il minotauro.

Siamo, con questo, al secondo ordine di

Biblioteca Gino Bianco

osservazioni, dal primo conseguente. Dice Godard a proposito di un'inquadratura: « Dov'è la verità? di faccia o di profilo? e innanzitutto, un oggetto, che cos'è? ». La risposta dell'istinto è una gran bella cosa, ma non è sempre il miglior criterio di giudizio di necessità. Soprattutto, come diceva quel tale, il terribile, nella ricerca metodica della verità, è che si finisce per trovarla. Ma chissà che Godard non ne abbia paura.

Blow-up

Anche Antonioni intende portarci al centro di una situazione europea tipo, anzi avanzata e rinnovata, nella Londra colorita della « rivoluzione giovanile » del costume. Anche lui si propone di mostrarci in che modo viviamo. Lascia l'Italia, provinciale e inguaribile, si direbbe, dopo il « Deserto rosso » le cui pretese « industriali », i cui discorsi, erano forse troppo sproporzionati alla Ravenna mostrata, spinti troppo oltre per amor di dimostrazione di una tesi. Londra può sostenere meglio le sue riflessioni, ora a livello più vasto, si direbbe, colle sue dimostrazioni di come sia possibile vivere senza senso, senza proporsene la ricerca. Ma l'importante è nel modo in cui egli la vede e la narra.

Del « Deserto rosso » avevamo salvato proprio gli inizi di un discorso, tra tante scorie, sull'uomo d'oggi o del futuro, nella società industriale d'oggi o del futuro: il tentativo di analisi di una sottile e profondissima metamorfosi. Mal detto, goffo, approssimativo, era pur sempre un tentativo degno di rispetto; dimostrava la presenza di un regista, inquieta e attenta, perfino a volte spiritata o ingenua, ma comunque avanzata, dilatata, suscettibile di seri sviluppi. Rispetto ad essa Antonioni non sembra, con « Blow-up », essere andato molto oltre. Questo film è, almeno apparentemente, di stasi e riposo, a tratti perfino di gioco, ammirevolmente messo in scena, pieno di suspense, di immagini stupende.

La prima parte è indubbiamente la migliore, sostenuta com'è da una grande invenzione (di Cortazar) applicata con intelligenza, e con estrema sensibilità. Per la prima volta, forse, Antonioni è in qualche modo fuori dal film, non presenta in esso la « sua » realtà, ma un fotografo (e potrebbe essere un regista, che potrebbe essere Antonioni) che osserva la realtà, e una « sua » realtà. Questo gioco d'obiettivi è narrato in modo nuovo. La scena del parco (quella fatidica dell'idillio dietro al quale la pellicola impressionata svelerà, non più vergine, l'assassinio) potrebbe essere, al limite, un brano di « Cronaca di un amore », quanto a soggetto. Ma il ritorno all'origine — riscontrabile anche nell'uso della convenzione « gialla » — è solo apparente: Antonioni si piega sulla realtà cercando di oggettivarla, e giungendo tuttavia a conclusioni sue tipiche: l'unica realtà che resista, che esista, è quella dell'artista, o della macchina che registra (e non fu lui a dirigere in teatro « I am a camera », di Isherwood, anni fa?), i due in sottile disidentificazione, in processo più spesso parallelo che congiunto.

Il cinema nel cinema, lo strumento e l'artista che se ne serve come soli approcci validi alla comprensione della realtà, tremendamente oggettiva o estremamente soggettiva, mai insomma l'apparente, l'immediato quotidiano. Si comprende come il film, da questo punto di vista, offra spunti di analisi degni di approfondimento in rapporto all'opera tutta del regista.

Ma il suo fotografo (che fa pensare, nell'uso « dannato » e micidiale della macchina, molto di più a quello del « Peeping Tom » di Michael Powell che non al frenetico ricercatore di particolari insignificanti di mutazioni nascoste di « Muriel », che pure dal primo derivava) è portatore anche d'altro, di un discorso approssimato,

Biblioteca Gino Bianco

David Hemmings in Blow-up » di Antonioni

generico, abbastanza fasullo nella sua cultura mediata, che apparenta tutta una parte del film alle sciocchezze che circolavano abbondanti nel « Deserto », ai riferimenti d'altri film, a certi dialoghi pesanti e mediocri.

Dove Antonioni lascia l'intuizione (o la biografia) si direbbe che abbia a suo sostegno solo idee vaghe e di seconda o terza mano, logorate, solo raramente rinvigorite dall'invenzione registica, dalla pregnanza dell'istinto narrativo. E' la parte più deleteria di Antonioni, proprio quella che dovrebbe e vorrebbe essere più adulta, che esplode in questo film come non mai. Già lascia perplessi l'immiserimento operato da Antonioni e Guerra sul bellissimo racconto di Cortazar da cui il film è tratto, l'esemplificazione e riduzione cui quello è stato sottoposto. In esso infatti il fotografo che riprendeva sui quais della Senna una signora piacente far sottili profferte a un adolescente, scopriva « ingrandendo », in questo « mercato » anche tenero, leggermente e piacevolmente morboso, un « mercato » più sozzo: nella macchina accanto, un volto, uno sguardo avido di uomo che è colui per il quale la dama contratta... Idea troppo « fine » per sostenere un film, o troppo poco « evidente »? Antonioni ha scelto l'assassinio, un morto è qualcosa di più diretto, indubbiamente ha un peso, dice fin troppo

Biblioteca Gino Bianco

chiaramente cosa egli sia. Altra soluzione di facilità mi sembra anche il trasferimento della vicenda a Londra, benché non vi veda nulla di disdicevole (come per il morto, d'altronde).

Dopo lo splendido inizio, coito mascherato voyeuristico e disumanato, dopo tutte le scene del parco, dopo la bella presentazione del personaggio di Vanessa Redgrave, dopo l'orgetta ammirevole dalle immagini di un manierismo delicato e ossessivo nella franchezza e freschezza della scena, la necessità di « spiegare » investe Antonioni. « Il faut être profond », ed egli ce ne offre un tentativo insistito, volgarizzato, perfino penoso, ma soprattutto banale, per carenze culturali, fiducia in se stesso e in idee d'accatto, ricerca del successo. Il risultato è tanto più irritante quanto più interesse, stima e affetto si hanno per Antonioni, quanto di più ci si attendeva da questo film. Invece, così com'è, si capisce che incassi, in America, più di « Cleopatra » (e non è il caso di dire: Antonioni, ben ti sta!, visto che il regista se ne è pubblicamente gloriato). Un'azione di « volgarizzazione » non è di per sé condannabile, se idee altrove banali vengono espresse con originalità e convinzione, rivissute in profondo.

Quel che stupisce è in definitiva che Antonioni, per « far profondo », non abbia trovato di meglio che ricorrere ad un simbolismo (rifugio degli incapaci, come è noto) degno del peggior Fellini. E questa proprio non gliela perdoniamo, proprio perché soluzione di comodo, sciocca, cui si è sinora rifiutato decisamente e rigorosamente.

La civiltà di consumo, il dominio dell'oggetto in quanto tale, la sua inutilità effettiva e feticistica? ed ecco un'elica immensa che il protagonista si compra senza saper che farne. La realtà e l'immaginazione, e dove finisce l'una e comincia l'altra? e Sarah Miles che esclama di fronte all'ingrandimento brulicante e incomprensibile del morto: sembra un quadro astratto.
La fine dei sentimenti? Voyeurismo, sesso come allusione mortale, e autosufficienza dell'eroe.

La tragedia che cova sotto questo mondo? Un cadavere, un morto, cui nessuno crede, che sparisce, di cui nessuno si occupa: che sia ben evidente, che lo spettatore (a meno che sia più tardo di Sadoul) non abbia dubbi.

I giovani, la loro rivolta senza direzione? L'orrendo episodio della chitarra elettrica. La vita senza senso, la realtà di maniera in cui si è costretti a vivere, lontani dalla realtà vera, e dove comincia questa e finisce quella? Il didattismo stupido e facile, eccessivamente, straordinariamente, incredibilmente facile della scena finale. In definitiva una involuzione che sconcerta e impaurisce proprio in proporzione alle ambizioni, alla pretesa di modernità, di spiegazione del nostro vivere odierno che il regista protesta. L'isola felice, il migliore dei mondi, l'Europa pacifica e ricca del '67, racchiude al suo interno un'isola ancor più pacifica, ancor più gretta, ancor più mediocremente soddisfatta di un benessere ancor più mediocre. Assumendola coscientemente, limitandosi ad essa, il giovane, forse immaturo, Bellocchio, ne scopre le prospettive e i richiami più generali, ne dimostra la grottesca agonia. Antonioni, trasferendosi a Londra, fuggendone, ha finito col tirarsela invece appresso, da turista saputo. Un risultato rattristante, forse tanto più grande quanto più grande era la nostra attesa.

Goffredo Fofi

Biblioteca Gino Bianco

S

JOHN FORD
di Philippe Haudiquet

LES PREVERT
di Gerard Guillot

LE CINEMA ITALIEN
di Pierre Leprhon

RENE CLEMENT
di André Farwagi

ed. Seghers

Biblioteca Gino Bianco

IL FESTIVAL DI CANNES 1967

Il ventesimo Festival internazionale del film di Cannes è stato uno dei migliori. Le opere che abbiamo potuto vedere in concorso, fuori concorso o alla Settimana internazionale della critica sono state, nell'insieme, di un buon livello: illustravano alcune delle tendenze generali dell'attuale produzione che continua a manifestare una certa timidezza rispetto alle forme narrative d'avanguardia o ai contenuti audaci. Certo, i grandi registi si preoccupano di spogliare la drammaturgia tradizionale di tutti i vecchi ostacoli della psicologia meccanicista e si sforzano di gettare uno sguardo lucido sulle contraddizioni della nostra epoca. Ma i temi polemici sono rari; la nozione d'impegno diventa sempre più sfumata così come la volontà di critica sociale. Può essere che la commissione di selezione abbia deliberatamente scartato i film troppo violentemente anticonformisti? Il suo rifiuto di accettare la candidatura di BELLE DE JOUR, l'ultimo lavoro di Buñuel, mi induce a rispondere affermativamente. Malgrado ciò, Cannes quest'anno ha svolto molto bene il suo ruolo di indispensabile mostra informativa e di vasto mercato del film.

Tuttavia la manifestazione era incominciata assai male: « J'ai tué Raspoutine », mediocre rievocazione russa di Robert Hossein, alla serata inaugurale e, due giorni più tardi, l'incredibile incidente di « Ulysse »!

« Ulysse »: la proiezione di questo film inglese di Joseph Strick, ricavato dal famoso romanzo di James Joyce, scandalizzava gli spettatori della proiezione del pomeriggio. Impressionati dalle grida di furore e dai fischi, i responsabili del Festival avevano l'idea completamente aberrante di far cancellare, con inchiostro nero, i sottotitoli giudicati troppo « realistici ». Beninteso, il concerto di proteste ricominciava alla proiezione della sera, ma in senso contrario. L'autore richiedeva pubbliche scuse. La direzione le rifiutava, con il pretesto che alcune parole potevano essere ascoltate senza scandalizzare ma diventavano oscene quando le si leggeva! Il film veniva ritirato. Non mancava di qualità.

Era, bisogna convenirne, una iniziativa audace e votata a un fatale insuccesso tentare di tradurre per lo schermo il mondo di parole di Joyce, questo universo labirintico di cui la macchina da presa non poteva evidentemente captare né la complessità né la profondità. Joseph Strick era già stato l'autore di un bel film tratto dal « Bal-

Biblioteca Gino Bianco

cone » di Jean Genêt che suscitò contro di lui numerosi attacchi, era stato anche co-autore di « L'occhio selvaggio ». « Ulysse » non ha finito di suscitare polemiche. Questa opera presenta almeno il lato interessante di indicare fino a che punto il cinema di oggi sia ancora paralizzato da tabù di tutti i generi. La sessualità, che rappresenta una delle realtà fondamentali della vita individuale e collettiva, non può essere trattata che in termini farseschi, di romanzo rosa o, nel migliore dei casi, sotto l'aspetto puramente scientifico. E' impossibile trattarla con naturalezza ricollegandola al contesto della vita quotidiana e alla divagazione fantastica individuale. L'ultima ora di proiezione del film di Strick è quella che ha suscitato la tempesta di proteste. E' appunto la più affascinante, quella dove l'immagine non illustra niente ma offre al monologo un appoggio dal quale ricava una forza poetica unita a una straordinaria capacità di analisi. Questi aspetti mi sembrano giustificare il parere favorevole che si può dare a questo tentativo.

Altri film: « J'ai même rencontré des tziganes heureux » di Alexander Petrovic (Jugoslavia) è un film abile e destinato a un sicuro successo, e a « Hôtel pour étrangers » di Antonin Masa (Cecoslovacchia); in uno scenario di Belle Epoque splendidamente fotografato, Masa si dedica a graziose varianti decorative su un tema romantico dove si succedono solitudine, amore e morte; l'insieme, tuttavia, non è molto risolto. Particolare divertente, il regista ha fatto lavorare in piccole parti due suoi colleghi: compaiono nel film Jiri Menzel un cameriere ebete ed Evald Schorm nella parte di un prete alle prese con il diavolo (che vede meglio negli altri che in sé stesso).

Non mi soffermo sul notevole « Diecimila soli » di Ferenc Kosa (Ungheria) né su « Terra en trance » di Glauber Rocha (Brasile), generoso e barocco, che sono stati presentati a Pesaro e di cui *Ombre Rosse* si occuperà ampiamente nei prossimi numeri.

Della sezione francese, si può parlare di « Mouchette », magnifico per gli ammiratori di Bresson, e solo irritante per gli altri. Va sottolineato che con « Jeau de massacre » Alain Jessua si dedica a un divertimento personale che, contrariamente a « La vita alla rovescia », non lo obbligherà ad aspettare molto tempo un produttore per poter girare un nuovo film.

L'Algeria, con « Le vent des Aurès », primo lungometraggio prodotto integralmente da questo paese, ha riservato una buona sorpresa. Il giovane regista Lakhdar-Hamina sa ricostruire con pudore l'atmosfera di guerra in un villaggio arabo dove il fumo nero che sale dalla fattoria di un colono incendiata da un distaccamento dell'armata di liberazione nazionale è il segno di una lunga lotta segnata dalla speranza e da molte lacerazioni. Ricordi dolorosi vengono risvegliati nel corso dell'azione pur evitando un atteggiamento di astio nei confronti della Francia; questa dignità conferisce all'opera la sua qualità dominante dove pudore e delicatezza sono in rapporto all'emozione.

« Privilege »: per oscuri motivi, « Privilege » di Peter Watkins (Gran Bretagna) è stato presentato fuori concorso. La critica internazionale, e in particolare la critica francese, ha accolto freddamente questo film che, tuttavia, non mi pare faccia sfigurare l'autore di « War game ». Si tratta, partendo dal culto di un idolo della canzone, di smontare le diverse mistificazioni che abbondano nella società del consumo. La storia, collocata verso il 1970, prende degli aspetti di pamphlet per denunciare le demagogie di tutti i tipi

Biblioteca Gino Bianco

e, in particolare, quelle che si nascondono sotto il cerimoniale della Chiesa o dietro il ricatto dello Spirito, della Fede, della Carità, dell'Amore utilizzati al fine di meglio garantire i vantaggi dei trusts. « Privilege » è un film intelligente e lucido che si differenzia dalle brutte copie di analisi sociologiche sedicenti progressiste firmate da Godard, Moullet, Eustache e C.

Per finire, conviene mettere in evidenza le due opere che hanno dominato la competizione.

« Accident »: il nuovo film di Joseph Losey (in collaborazione con Harold Pinter), « Accident », era atteso con impazienza. Non ha deluso. Al contrario ha confermato quel che sapevamo già di questo regista che qui riesce a darci in maniera eccellente uno spaccato della borghesia inglese turbata momentaneamente dall'arrivo imprevisto di una bella straniera (Jacqueline Sassard). L'incidente che dà lo spunto al racconto di Losey, più che quello terribile che avviene all'inizio della storia, è il nascere inaspettato di una passione che scuote l'ambiente calmo e familiare di un quarantenne, insegnante a Oxford (Dirk Bogard). Al di là dell'esattezza dalla descrizione il regista sottolinea allusivamente la ambiguità dei rapporti che intercorrono tra i personaggi. L'aneddoto raccontato rimanda, per conseguenza, al mondo interiore dei protagonisti, un mondo torbido che lentamente si impone alla nostra attenzione con una estrema forza.

« Blow-up »: più inglese di un film di un regista inglese, questo Antonioni, sul momento, sorprende; ma non si tarda a ricollegarsi, nel mezzo di questa ambientazione londinese, alle riflessioni che l'autore porta avanti di film in film. Il regista si è rifatto a una novella di Julio Cortazar per stendere una sceneggiatura che porta la sua impronta e che gli permette di proseguire la sua meditazione di moralista sull'uomo contemporaneo. Il suo personaggio principale, un fotografo, è un perfetto rappresentante della vita moderna quale ci si sforza di vivere al centro della società neo-capitalista quando si fa attenzione di non essere toccati dall'alienazione che descrivono i nostri filosofi marxisti: egli lavora con piacere e rifiuta le convenzioni.

Questo artista razionalista non manca di denaro: ma sa bene che la sua vera fortuna è la sua indipendenza intellettuale. Da cui una sicurezza nel gesto e nell'azione, una efficienza che non è imbarazzata da sentimenti. Ora, un giorno, egli fotografa una coppia in un parco. La donna lo vede, lo segue fino al suo laboratorio per domandargli il negativo delle riprese che ha appena fatto. La sua richiesta è fatta con una insistenza che insospettisce il fotografo e che lo spinge a studiare attentamente ogni immagine. Vi scopre un individuo nascosto tra le foglie e si rende conto che, senza essersene accorto, ha assistito a un assassinio (« Blow-up » significa « L'ingrandimento » o, anche, « L'esplosione »). Più ingrandisce il particolare della fotografia, più il paesaggio si disgrega, più l'immagine diventa informale e, contemporaneamente, più l'elemento misterioso che vi si nasconde diventa esplicito.

Questo « discorso al limite della realtà » conduce il personaggio a comprendere che non può affidarsi sufficientemente alla ragione e che la capacità operativa sbocca nell'impotenza se non si accompagna all'intervento del cuore. L'immaginario ossessiona la realtà. Costantemente splendida sul piano plastico, girata con maestria e grande stile questa opera meriterebbe uno studio più approfondito.

Freddy Buache

Biblioteca Gino Bianco

il festival di Pesaro 1967

OMBRE BIANCHE

A parte i multilinguisti che hanno fatto delle tavole rotonde il regno della logorrea e delle cines(er)ie (ad essi con un po' di cattiveria si potrebbero dedicare le parole di Losey: « La corruzione peggiore è quella di coloro che smettono di protestare »), dove alcune ricerche interessanti erano sommerse nel mare delle pedanterie che davano una classificazione « scientifica » a banalità lapalissiane (per averne un'idea, basta leggere il resoconto dal festival di Gillo Dorfles su « Il quindici » dove si scomodano diversi metalinguaggi per dire che un film deve essere « credibile » e che la sua coerenza interna può essere data oltre che dalla trama, da altri elementi, il ritmo, il colore, riferimenti figurativi, etc.); a parte le sedute del Centro internazionale per la diffusione del Nuovo Cinema, sempre utili a livello dello scambio di informazioni, meno quanto a realizzazioni pratiche; a parte tutto questo, il Festival di Pesaro costituisce pur sempre un'occasione quasi unica per documentarci sui film degli esordienti, sul cinema indipendente, sotterraneo e per fare il punto sulla situazione (e più ancora, sulle prospettive) cinematografica, di cui il Festival è sempre uno specchio fedele (talora, anche nella mediocrità dei film). Situazione, com'è risaputo, di incertezza, di disorientamento, di mancanza di prospettive, le cui radici vanno ben oltre l'ambito cinematografico.

Isolatamente, qualche personalità di rilievo tenta di uscire dalle strade battute, e di reagire con la violenza, la disperazione, il cinismo, la rabbia, lo scetticismo, il lucido distacco, l'incubo, l'assurdo, o il surreale; e sono i Nemec, Skolimowskij, Straub, Schorm, Goldman delle passate edizioni, e Verstappen di quest'anno.

In effetti, la Mostra ci ha forse riservato la scoperta di un autore, di un grosso talento cinematografico, con « Il ritorno non troppo felice di Joszef Katus nel paese di Rembrandt » di Vim Verstappen. Il film racconta la storia di un giovane giramondo che ritorna in Olanda, i suoi incontri, i vagabondaggi per Amsterdam, le giornate vuote: ritrova la sua ragazza e riannoda una affettuosa relazione, spaccia del falso LSD, incontra una ragazza ebrea e le parla dei suoi viaggi, discute con dei provos e partecipa alle manifestazioni antimonarchiche, fa visita ad una donna da cui ha avuto un figlio e la ritrova fredda distante e sistemata, viene

Biblioteca Gino Bianco

intervistato alla televisione e così via, finché alla fine viene ucciso da un misterioso individuo che lo sta pedinando dal momento del suo ritorno.

E' chiaro che Verstappen si inserisce in un filone cinematografico, che ha già una sua tradizione e il cui nome più prestigioso è quello di Godard. Prima di tutto per il tipo di personaggio déraciné, l'outsider, è un ungherese, ritorna da un viaggio a Berlino Est, la sola impressione è che vi è la migliore Coca Cola, libero e amorale, privo di fedi e di valori, si pone fuori della società, vive solo al presente, è interiormente minato da un male misterioso, muore per caso, senza una ragione, contorcendosi e facendo smorfie. Poi per il modo di raccontare frantumato, la sequenza libera continua, l'autonomia e l'arbitrarietà dei singoli frammenti-sequenza, una continua invenzione, l'irrilevanza dei fatti in quanto non drammatizzati, la scoperta dell'autenticità documentaristica, il girare a macchina libera.

Verstappen non va a ricercare spiegazioni di fondo, si arresta alla fenomenologia delle cose, aspra e rugosa, senza verniciature o liricizzazioni e, tanto meno, moralismi; ma, al tempo stesso, non si lascia travolgere dal flusso dell'esistenza, guarda questa realtà con lucido distacco. Il suo atteggiamento oscilla tra lo scetticismo (verso i provos nei cui riguardi non nasconde una certa simpatia) e una lunare estraneità (di fronte alle istituzioni, la polizia che bastona, i servizi segreti, i benpensanti, il conformista intervistatore). Ha trovato una sua distanza per registrare la realtà di questo paese cosiddetto democratico e riesce a captarne insofferenze, tensioni, inquietudini profonde e a darcene un ritratto di una incredibile verità. Proprio come il Godard dei tempi felici, di « A bout du souffle » ad esempio, quando non ci propinava le (sue) verità ultime sul nostro presente storico-politico (come in larga parte fa in « Made in USA » che ha chiuso la mostra).

Ma la singolare ricchezza del film (che va forse al di là delle stesse intenzioni) deriva dall'incontro di quest'aspetto da cinema-verità e di elementi « fantastici », non realistici soltanto: la malattia, le visite alla stazione e il rovistare nella valigia, il misterioso pedinatore (forse un agente del controspionaggio, dato che Katus è stato a Berlino Est), la morte assurda ed accidentale. In virtù di tutto ciò il personaggio di Katus viene fuori corposo e complesso, acquista risonanze ulteriori, plurime.

Un altro elemento di estremo interesse è il modo in cui è stato realizzato. Prodotto da una cooperativa indipendente (la Scorpio Film, fondata dallo stesso Verstappen e da Pim de la Parra), è costato circa due milioni di lire; è stato girato a 16 mm. con una Eclair Coutand silenziosa con suono diretto, quasi tutto in grand'angolare in quanto provocava meno complicazioni, e in ripresa diretta (l'operatore aveva a disposizione 2500 metri di pellicola); la troupe era formata da professionisti solo per quanto riguarda i tecnici e un attore. E l'efficienza tecnica è l'unico elemento su cui i due produttori insistono nelle interviste. Uno splendido esempio di cinema « professionale » (cioè senza le limitazioni, le ingenuità, il pressapochismo dei dilettanti) a bassissimo costo.

Di diversa estrazione è l'altro film che ha vinto il referendum della critica, il brasiliano « A opiniao publica » di Arnaldo Jabôr. Nasce all'interno di quella scuola brasiliana, la cui straordinaria vitalità è stata anche qui confermata da « Terra in trance » di Glauber Rocha, film complesso ed intricato, le cui radici affondano in terreni disparati, dalla cultura indigena precapitalistica ad un discorso politico

Biblioteca Gino Bianco

progressista, e che viene a costituire una rappresentazione « totale », grandiosa tragica e « barocca », di una terra, il Nordeste.

Jabòr si situa in un'altra corrente del « Cinema Novo », quella del cinema-verità. Abbiamo delle fondate riserve su questo tipo di cinema, che crede di riprodurre la realtà, mentre non va oltre l'apparenza, ne coglie solo i fenomeni superficiali e non-essenziali. Ma Jabòr non porta sull'oggetto un interesse da etnografo, alla maniera della scuola canadese, egli dimostra una vera passione politica, ed è significativo che tra i film che più l'hanno influenzato ci siano quelli di Chris Marker, « Come back Africa » di Rogosin e « Salvatore Giuliano » di Rosi (e tra i produttori del film c'è Nelson Pereira Dos Santos, il famoso autore di « Vidas secas »).

Qui la tecnica del cinema-verità è stata messa a fuoco per una definizione sociologica e, alla fine, ideologica di un fenomeno di importanza determinante in Brasile, la classe media borghese.

Jabòr si è proposto di condurre una indagine spregiudicata su quella massa di individui, che appartengono ai ceti medi e formano la cosiddetta « opinione pubblica », di vedere qual'è il loro modo di pensare, la loro psicologia, il loro tipo di reazione, lasciando da parte i luoghi comuni della sinistra ufficiale, le sue teorie d'importazione, i suoi schemi, i suoi errori di calcolo

Etha Coster e Rudolf Lucieer e l'uomo in nero che li segue, in « Il ritorno non troppo felice di Joszef Katus nel paese di Rembrandt » di Verstappen

Biblioteca Gino Bianco

(sul tipo di « l'esercito è formato di borghesi quindi è al nostro fianco » oppure « la borghesia nazionale è sostanzialmente nazionalista » che alla prova dei fatti si sono rivelati pure astrazioni e hanno favorito nel 1964 la vittoria delle forze fasciste). Il numeroso materiale (sono stati girati circa 18.000 metri di pellicola) non è poi stato dato come materiale bruto, come un flusso continuum, bensì è stato selezionato cercando ciò che era importante e scartando ciò che era solo choccante o jacopettiano, ed è stato organizzato attorno ad alcuni temi, ideologici in senso ampio. Ne vien fuori non soltanto lo schema generico dell'oppressione imperialistica, con i corollari della miseria e dell'ingiustizia, ma un quadro della situazione mediato, mosso e contrastato, in cui hanno rilevanza motivi umani e psicologici, la paura, i pregiudizi, il fanatismo religioso, la propaganda della destra, elementi irrazionali etc.; in breve, ne vien fuori un « documento » prezioso di una situazione sociale, con i pregi e i limiti che ciò comporta.

Questi erano, in fondo, i due soli film di vero interesse, a parte quelli già presentati in altri festival. Come l'eccellente « I diecimila soli » di Ferenc Kósa che si muove sulla strada maestra del cinema ungherese, quella nazional-popolare: al pari di Jancso e di Fabri, Kósa compone un grande e fittamente tramato affresco di impianto classico centrato sui momenti decisivi della storia nazionale e sui difficili rapporti del singolo con la collettività.

Tuttavia in bene o in peggio, sono venute fuori indicazioni sintomatiche. Nei film jugoslavi (e la cosa, a livello di tendenza, riguarda anche altri cinema dell'Est, in primo luogo quelli sovietico e polacco) si sta sempre più scambiando una giusta reazione allo zdanovismo e alle verniciature della realtà con il recupero di un individualismo angusto, solipsistico (è forse il riflesso del galoppante espandersi del « liberismo » in economia?) e dei più triti e squalificati valori tradizionali (ovvero il processo di riavvicinamento alle « libertà » occidentali). In « Tople godine » di Dragoslav Lazic c'è la fuga dalla grande città opprimente e il lirismo campestre, ma c'è soprattutto un riformismo abbastanza disonesto verso gli operai che mangiano male, fanno brutti rumori, sputano in maniera volgare. Come se l'importante fosse tutto qui!

« Ukamau » (« E' così ») di Jorge Sanjines Aramayo è il primo film boliviano. Racconta la storia di una vendetta messa in opera con freddezza; ma deriva il suo (piccolo) fascino dall'essere giocato non tanto sul versante della poesia patetica alla « Pater Panchali » quanto di una descrizione stringata ed asciutta di una quotidianeità minima, che prende risalto dalla mancanza di ogni drammatizzazione esterna dei fatti, dall'ambiente insolito (la comunità degli indios, la lingua quetchua) e dall'autenticità documentaristica (gli altopiani e il lago Titicaca).

Le aperture verso Kafka, il surreale, l'incubo, l'assurdo costituiscono l'aspetto più interessante della « nouvelle vague » cecoslovacca; e lungo questa linea Jan Schmidt e Pavel Juracek ci avevano dato uno splendido cortometraggio di quasi un'ora, « Joseph Kilian ». Ora la coppia (Juracek ha fatto soggetto e sceneggiatura, Schmidt la regia) ha tentato la strada della fantascienza. Alcuni anni dopo un conflitto atomico, un gruppo di donne, sotto la guida della più anziana, vaga per boschi e campagne desolate, alla ricerca di cibo e con la speranza di trovare un uomo che assicuri il perpetuarsi della specie. Infine incontrano un vecchio che le ospita in un ex-hotel (di qui il titolo « Fine agosto all'hotel Ozon »), dove la più anziana muore. Le altre uccidono a sangue freddo il vec-

Biblioteca Gino Bianco

chio e riprendono la loro ricerca. Al di là della imprecisione nel delineare la condizione in cui sono ridotte le donne, disumane, prive di sentimenti, crudeli a sangue freddo, di una glaciale indifferenza (gli episodi narrativi, l'uccisione di animali, le baruffe, le avventure da brivido gratuite, non sono sufficientemente qualificanti, non «precisano» e non approfondiscono, dicono appena), il limite del film risiede nel non aver saputo evitare la tentazione della contrapposizione «umanistica» (la quale è spesso letale anche a scrittori famosi del genere, come Ray Bradbury): il vecchietto (un gentiluomo d'altri tempi), la gentilezza, le buone maniere, la vita serena, le piacevoli abitudini, l'idealizzazione del passato, su cui si intenerisce nostalgicamente la vecchia signora.

E gli altri? Dato che non posseggono caratteristiche così spiccate da motivare una presa di posizione per o contro, varrà la pena una volta tanto di darne una valutazione complessiva.

Il giovane cinema dimostra sì una sicura «coscienza tecnica della forma», che ha ormai assimilato la nouvelle vague, Godard, il cinéma-vérité, mentre incominciano a diffondersi esperienze più «avanguardistiche», di cui il new american cinema è stato un po' l'antesignano, il collage, la «citazione», le sovraimpressioni plurime, il montaggio vertiginosamente accelerato, le iterazioni, l'arbitrarietà del principio combinatorio. Benissimo tutto ciò attesta una salutare insofferenza e l'ansia di una sincera ricerca. Ma poi?

Queste tecniche risultano o fini a se stesse, in un soggettivismo esasperato, oppure si illudono di riscattare sentimenti, ideologie, passioni un po' vecchiotte, quando non reazionarie. Si ha l'impressione che i giovani registi tendano ad eludere i problemi importanti, centrali, dei quali nelle loro opere non si trova che un pallido e lontano riflesso: riescono a «rubare» qualche frammento di realtà «vera», a coglierne qualche aspetto marginale, ed è tutto. «Il cinema deve essere imperfetto, rivelare delle sorprese e provocare nuove scoperte», ripete il «vecchio» ma generoso Jean Renoir. Invece, come la maggior parte dei loro colleghi più vecchi ed illustri, i giovani registi mancano proprio del coraggio di rischiare fallimenti clamorosi, ma fecondi. Se protestano lo fanno troppo timidamente; sono l'espressione di una generica inquietudine, non si sentono le «voci della collera».
Non tutto è inutile, ripetiamo, anzi. La cosa migliore è perciò aspettare una riprova, anche se è ben forte l'impressione che si tratti ancora una volta di una canzone già cantata.

Gianni Volpi

LIBRI E RIVISTE RICEVUTI

Jorge Semprun
La guerre est finie, Gallimard, Paris 1967
Pierre Leprohon
Le cinéma italien, Seghers, Paris 1967
Philippe Haudiquet
John Ford, Seghers, Paris 1966
Gérard Guillot
Les Prévert, Seghers, Paris 1966
André Farwagi
René Clement, Seghers, Paris 1967
Maurice Bessy et Jean Louis Chardans
Dictionnaire du Cinéma et de la Télévision Jean-Jacques Pauvert (vol. 1 e 2), Paris 1966
Robert Desnos
Cinéma, Gallimard, Paris 1966
Cinestudio n. 18 (J. Losey di P. Gobetti)
Quaderni del circolo del cinema di Vittoria n. 1 (Welles), maggio 1967
Film mese n. 1/2/3/4
Che fare n. 1
Film bulletin n. 402, giugno 1967

Biblioteca Gino Bianco

la Cina è vicina

VENTO DELL'EST

intervista a Marco Bellocchio

Qual'è stata la formula produttiva del film?

Abbiamo cercato di trovare una formula che permettesse una completa indipendenza, benché attraverso un accordo con certi produttori, legati anche al capitale americano. Una forma di appalto, che ci permetteva di fare il film senza dover essere sottoposti a nessun controllo. Oltre tutto una grossa produzione come la Vides ci ha sgravato da tutti quei problemi di ordine pratico che essa, ovviamente, ha avuto l'esperienza di risolvere con molta più destrezza che noi.

Mi è stato addebitato in alcune occasioni il fatto di aver voluto fare un film con Cristaldi quasi che, dopo aver fatto un'esperienza personale, avessi voluto subito cercare un golfo sicuro nel cinema italiano. Se questo è un pettegolezzo, è inutile rispondere. Ma se questo è un discorso politico, cioè di politica culturale, cinematografica, è un discorso incompleto. Se infatti volessimo — cosa abbastanza utopistica — cercare veramente di creare un meccanismo indipendente, autosufficiente nella situazione del cinema italiano, il discorso non dovrebbe partire dalla produzione, ma dall'esercizio. Sembra l'uovo di Colombo, ma si parla di cinema indipendente, si parla di produttori nuovi, mentre il discorso fondamentale è questo: se in Italia esistessero dieci sale (come penso esistano in America, forse anche cento, o altrove), se ci fossero dieci sale in dieci centri d'Italia, nelle metropoli, e queste dieci sale seguissero una politica veramente d'indipendenza, già sarebbero sufficienti a creare una piccola distribuzione indipendente, e quindi una produzione indipendente.

Biblioteca Gino Bianco

Io che lavoro per me stesso, o io che lavoro per Cristaldi, dobbiamo passare comunque a un certo punto sotto le forche caudine della distribuzione, la quale a sua volta deve assolutamente riferirsi a ciò che l'esercente pretende. L'esercente è la voce mistificata del pubblico. Non vuole mai sperimentare niente di nuovo, vuole ciò che il pubblico ha desiderato, ciò che il pubblico ha voluto, fino a quando non sarà disgustato di un certo prodotto, fino all'esaurimento. Il vero problema è la creazione di questa rete autonoma come pare siano riusciti in America a fare. Non so i produttori come siano, ma se non si riesce a mettere in piedi questo ente autonomo che parta dalla distribuzione e arrivi all'esercizio, al discorso: ma perchè non l'hai prodotto tu stesso, si può rispondere che è la stessa cosa che l'abbia prodotto io stesso o che, in una maniera assolutamente libera come è stato, l'abbia fatto per Cristaldi (e indirettamente per la Columbia). Prendi il caso delle sale d'essai: in Italia ce ne sono due, a Roma e a Milano: quella di Roma è assolutamente controllata dal suo padrone, e quindi il comitato di critici che programma non conta niente, a parte il fatto che programma secondo schemi del tutto commerciali. Tenere su per mesi « Virginia Woolf » e film del genere, che avrebbero potuto benissimo avere lo stesso successo nelle sale normali, è un'assurdità.

Rispetto a « I pugni in tasca », « La Cina è vicina » si muove in direzioni diverse. Come caratterizzeresti questa differenza?

« I pugni in tasca » aveva la tipicità, se così si può dire, dell'opera prima, in cui si cerca di esaurire il proprio passato, la propria biografia fino a quel momento, nel modo più obbiettivo e più critico possibile, facendone o cercandone di fare un'esperienza che non risolva solo la nevrosi di chi la fa, ma in qualche modo possa anche essere utilizzabile per altri. Qui invece si è voluto fare un discorso molto più complesso. Mentre là si trattava di un discorso di comportamento, ma nell'ambito di una villa, di una famiglia di una certa estrazione, di personaggi appartenenti tutti a una certa classe, qui invece certe classi si affrontano. Il risultato è fallimentare, da un punto di vista di prospettiva rivoluzionaria, nel senso che la borghesia si rafforza, schiuma, anzi incamera, gli elementi di un certo proletariato, quelli che in una prospettiva rivoluzionaria potrebbero esserne validi militanti. Li corrompe e li incamera rafforzandosi. Nel film si narra appunto di due ricchi borghesi che quasi di malavoglia, senza capirlo, con un meccanismo di pervicace ottusità che deriva da una tradizione, fanno il bene della classe cui appartengono, incamerando elementi che la rinvigoriranno, la renderanno più dinamica e più forte.

Quello che mostri a livello di situazione di provincia (e questo potrebbe ancora essere un legame con « I pugni in tasca ») vuole assumere un significato più generale, alludere ad un « connubio » tra una certa

Biblioteca Gino Bianco

parte della classe operaia (rappresentata dalle organizzazione ufficiali) e una borghesia peraltro retrograda, alla crisi di una spinta rivoluzionaria...

Io penso che il soggetto narrato vada ad inquadrarsi in una maniera naturale e neppure troppo prevista (ma avendo certe idee, anche se ci si muove all'interno di quel che abbiamo intorno, i nodi tornano al pettine, tutto si raccoglie) in linee più generali... E' chiaro che in questo tipo di personaggi d'estrazione proletaria, si vede il segno di un fermo, della crisi, in una situazione politica genericamente italiana, con partiti originariamente operai che accettano un patteggiamento sostanziale con partiti che di operaio non hanno niente, con un partito clientelare, un partito clericale. E ovviamente avendone la peggio.

A proposito di clericale, mi pare che nel film la chiesa, molto presente, non conti in realtà affatto come elemento di fondo, elemento di pressione sul piano di questo compromesso.

Si, infatti si cercano di studiare gli elementi nuovi, quello che è vivo, quello che fa la cronaca più profonda dell'Italia di oggi. Nel film vengono illustrate proprio le propaggini più decomposte della chiesa, in chiave anche paradossale, vista un po' come burletta, anche per permettere al protagonista di fare certi discorsi. Per esempio nella scena con le zie, a tavola. C'è una generazione che scomparirà da un punto di vista fisiologico, per vecchiaia, nel giro di dieci o vent'anni, una generazione che dubita ancora del partito socialista, che lo crede capace di impennate pericolose; il discorso delle zie permette al protagonista di esasperarsi con loro, di cercare di fare su loro un certo tipo di ricatto, ma anche di dire cose che non servono solo a rassicurare loro, ma anche a chiarire a se stesso come stanno le cose.

Perchè hai scelto per fare questo discorso la provincia, le parti della barghesia trascinate nel gioco quasi loro malgrado, anzichè le parti centrali, la città, i gruppi dirigenti più avanzati, l'industria?

Evidentemente c'era una componente di maggior conoscenza, di maggiore « buona disposizione » nei confronti della provincia dal punto di vista di lavoro, di espressione. Evidentemente non mi sento ancora maturo per trattare la stessa esperienza in altri termini, al centro, nella metropoli, dove certi conflitti sono nella sostanza eguali, però ad un altro livello. Su questi tipi di contraddizioni, mi accorgevo di riconoscere in una maniera più limpida — spero che sia poi così anche nel film — questa situazione italiana, in provincia, piuttosto che... a Milano, proprio per carenza di esperienza.

Come rientrano i personaggi dei giovani in questo discorso generale, di fondo politico?

Biblioteca Gino Bianco

Questa parte del film potrà anche riuscire irritante per quelle poche persone serie che cercano di impostare una strategia rivoluzionaria precisa in un paese che invece si sta mettendo su una via di socialdemocratizzazione che occorreranno forse molti decenni per scalzare, e che si sta stabilizzando in maniera agghiacciante. Ho scelto quei personaggi di giovani secondo una precisa conoscenza a livello provinciale. Mentre a Milano, ad esempio, le classi si vedono lontano un miglio, come a Londra o altrove, anche se apparentemente sembrerebbe il contrario, in provincia c'è invece una bonomia, un certo modo che attenua il rapporto sfruttatore-sfruttato. Il giovane cinese subisce molto di più che in una metropoli la famiglia, la fidanzata, il compromesso, il matrimonio, la chiesa, la mamma... Secondariamente, perché se si va fino in fondo a un certo problema, nei limiti della propria capacità, non bisogna disconoscere che la situazione da un punto di vista di prospettive rivoluzionarie è alquanto arretrata, non esiste ancora una forza autonoma, numericamente (anche se minoritaria ovviamente) che possa portare avanti una nuova strategia, anche con implicazioni maoiste, ma « europea ».

Quello che i cinesi italiani non sempre hanno capito (e lo dice Rieser

Biblioteca Gino Bianco

in articoli recenti) è sì che bisogna trasferire il maoismo, ma trovandogli una chiave europea, altrimenti diventa una cosa ingenua, artefatta, inutilizzabile. In un momento in cui è ancora necessario un certo tipo di elaborazione teorica, per una strategia efficace, più ancora che un'azione pratica senza radici secondo me è più giusto presentare dei filo-cinesi inefficienti che dei filo-cinesi tuttofare, positivi, violenti, con un avvenire radioso davanti a loro. Secondo me è più onesto rappresentarli come io ho fatto. Tante cose nel film non le ho messe, ma, sul piano del peso pubblico, c'è in loro una reale forza, un potere di piazza che si manifesta soprattutto nelle grandi città (in provincia è impossibile: sono cinque, dieci; quando il partito comunista rifiuta qualsiasi tipo di manifestazione pubblica, non sono in grado di indirla autonomamente), una capacità trascinatrice, una capacità di estremizzare certe situazioni partite come socialdemocratiche, come « pacifiste ».

Questo sul piano dell'azione politica è la cosa più positiva che io, personalmente, per mia esperienza, riconosca, e che bisogna sottolineare anche se nel film non c'è. Anche perché si pongono in funzione nettamente eversiva, fuori da tutte le organizzazioni ufficiali, decisamente, senza retroterra. Ho partecipato recentemente a una manifestazione qui a Roma, e finché la teneva in mano il PCI era una... una Conferenza di S. Vincenzo. Poi, alla fine, quando il PCI ha dichiarato chiusa la manifestazione a piazza Navona, allora sono cominciati ad intervenire elementi nuovi, fino ad allora rimasti nell'ombra, che sono riusciti a trascinare una buona parte dei partecipanti alla manifestazione fino a via Veneto, all'ambasciata americana. Per puro caso non c'ero più quando è scoppiata la reazione della polizia, ero partito da qualche minuto pensando che non succedesse più niente, ma c'erano Maselli, Giorgio Arlorio, altri. Si cominciavano a sbattere le cancellate dell'Excelsior e gli americani chiusi dentro erano preoccupati sul serio. L'ambasciatore ha finito col sollecitare, evidentemente, il questore a stroncare la manifestazione, e la polizia ha caricato, con estrema violenza, e due giorni dopo ho ancora visto gente fasciata, piena di lividi, di segni di catene sulle gambe...

In questo contesto, perchè « La Cina è vicina », secondo il titolo?

Dapprima davo al titolo il significato di un ammonimento minaccioso, o un augurio, e resta anche questo, ma senza voler dire niente sul piano pratico. Si potrebbe dire, paradossalmente, che rispetto al film la Cina è tanto più lontana per chi la crede vicina, tanto più vicina per chi la crede lontana. Non è una semplice boutade. Camillo, il giovane, scambia le proprie aspirazioni personali, il proprio egocentrismo, le proprie frustrazioni sessuali con la rivoluzione, ed è in fondo un esteta della rivoluzione. Per lui che crede che la Cina sia a portata di mano, per lui è veramente lontanissima. Invece per Elena e Vittorio, per il loro attaccamento alla proprietà, per la loro vulnerabilità sentimentale, per loro la Cina è veramente vicina, intendo per Cina non la nazione cinese geogra-

Biblioteca Gino Bianco

ficamente, ma in senso più lato « Cina » come i nostri trisavoli dicevano « Quarantotto », Cina come simbolo di qualcosa che spazzerà..., come un vento dell'est che spazzerà via questa decrepitudine... In questo senso, per Vittorio che non crede assolutamente che la Cina sia vicina, e che anzi dice: « io sono socialista proprio perché non ci credo », c'è però una Cina anche per lui, qualcosa che bussa alle porte e di cui lui non si accorge, un redde rationem vicino, la resa dei conti. Per lui, come per l'Europa, per questo mondo piccolo, tranquillo, circondato da un mondo in lotta, in fiamme...

... che crede di salvarsi nel suo isolamento, nel suo particolare...

... la Cina diventa simbolo. « La Cina è vicina » un simbolo più lato...

Facciamo una piccola parentesi. Tanto nei « Pugni in tasca » che nella « Cina » ci sono alcuni brevi momenti sull'infanzia, vista come una specie di età felice...

... L'incoscienza... Qui di questi momenti ce n'è uno solo ed è il canto nel collegio. Praticamente lì quel pezzo mi ha preso un po' la mano, c'è, credo, una certa felicità di espressione... un po' di poesia. Sono riuscite bene le riprese... ma ho anche voluto insistere sui bambini, mentre il discorso nella scena è di Vittorio, che lo fa in quella sede con Camillo che non si rende conto della inconciliabilità della sua posizione, lui che fa il chierico, e fa poi quei discorsi...

Un'altra costante, anche se secondarissima, è data sullo sfondo dalla crudeltà verso gli animali. Nei « Pugni » c'è la scena sul Po, il tiro ai topi. Qui il tiro al piccione.

Sì, spesso penso alla possibilità di fare qualcosa sugli animali, sulla emancipazione degli animali, se si può dire, anche se nel cinema è molto difficile e al limite bisognerebbe truccare da attori gli animali spingendo la cosa in una maniera parossistica. Sarà un atteggiamento ingenuo, ma per esempio io non posso condividere l'atteggiamento dei cattolici, le loro sottili distinzioni. Non sono un vegetariano, ma al limite credo nel fatto che gli animali possano diventare più complessi. E l'assassinio di massa degli animali mi rattrista, mi irrita.

D'altronde, al di fuori di questi discorsi, ho voluto sottolineare nella scena del tiro al piccione, in un film dal tono tragicomico, come il personaggio (Vittorio) che non riesce mai a far niente, e tutto ciò che fa lo fa da maldestro, invece lì, va e ammazza, al primo colpo. Mentre lo spettatore si aspetterebbe, non so, che non sappia sparare, che sia goffo, che ci sia un rinculo violento, eccetera, invece va lì, mira, spara, ammazza... Aleggia, o dovrebbe, in questa farsa, e voglio farlo soprattutto con la musica, qualcosa di sinistro, che deve essere bene avvertibile;

Biblioteca Gino Bianco

si deve capire che c'è qualcosa di profondamente irresponsabile — per chi naturalmente crede in certe idee — si deve capire che questo scherzo ha un po' delle parentele, anche se completamente diverse, almeno apparentemente, con un certo spirito fascista, con un periodo in cui si dovevano respirare certi climi, non dico uguali, ma certo analoghi. Ci sono stati certi cambiamenti, anche sostanziali, ma aleggia un'afa, un'aria greve, che è molto simile, e che si vede e spiega anche da ciò che succede nel mondo, perché quest'afa arriva anche qui. La musica sarà soltanto di contrappunto, tutta in questa direzione.

Mentre nei « Pugni in tasca » c'è in qualche modo una partecipazione dello spettatore perchè il protagonista, anche nella sua follia, era comunque vittima, cosciente per metà, il giovane fregato da una situazione da cui non riusciva a venir fuori, qui mi pare ci sia invece un atteggiamento molto più « esterno ». Proprio il fatto che parli di farsa, di scherzo, lo indica. Nel primo c'era una distruzione di valori ancora

Elda Tattoli e Paolo Graziosi

Biblioteca Gino Bianco

in qualche modo sofferta, qui c'è più distacco, come tu guardassi in fondo a dei cadaveri.

Questo anche per evitare un atteggiamento che potrebbe venir tacciato di qualunquista. Il qualunquismo ha componenti di scetticismo e di fatalismo, è l'atteggiamento di chi dice: « disapprovo questa cosa, ma credo che non sia possibile fare di meglio ». Qui invece la condanna, la sottolineatura è sempre specifica, c'è sempre un'obiettivazione irata, e al tempo stesso non c'è mai compatimento, implicazione dell'autore.

Dunque il discorso che Pasolini faceva nello scambio di lettere con te a proposito dei « Pugni in tasca », il discorso sulla rabbia, che già c'entrava poco con quel film, qui c'entra ancora meno. Qui più che di rabbia si dovrebbe parlare di freddezza, distacco...

Niente rabbia, nessuna. Nessuno che sbatte la testa contro il muro. Il discorso è chiuso, niente rabbia. A me importa soltanto dire: voi siete così e siete responsabili di essere così. Mi sembra che dare una piccola testimonianza di una certa situazione, sia già qualcosa di politico, di utilizzabile. Ma naturalmente il film non è ancora finito, e sapere quanto queste prospettive siano inverate dal film, che il film abbia in sé una carica così forte da poterle dimostrare, questo non è verificato ancora.

Il fatto di avere abbandonato un personaggio centrale per passare a una specie di coro senza protagonista, rientra in questa concezione?

Sì, anche se Vittorio un pochino emerge, ma in fondo il gioco è a quattro. La struttura dei « Pugni in tasca » aveva un leader, nel personaggio di Alessandro, era lui il polarizzatore. Qui no, qui la storia va per quattro, che vanno avanti contemporaneamente.

Tu dici quattro e non sette e neanche cinque, perchè il fratello minore, Camillo, e gli altri « cinesi », non contano, i giochi li dirigono gli altri? La presenza dei giovani ti sembra meno importante di quanto invece si terrebbe a dire in giro?

Sì, anche se Camillo ha a volte una certa autonomia, spesso la sua gioventù, il suo potere di scandalo, intervengono per essere utilizzati, per esempio da Carlo. In ogni caso, siccome il discorso è così grosso, i giovani preferirei addirittura ridurli ancora di più, piuttosto che stare su una posizione intermedia; per fare su di loro un film, perché loro hanno un peso per le nostre idee, ed anche obiettivamente, che richiede il tempo di un film per cercare di esaurirli. Tutto considerato, credo sia stato meglio centrare il film sugli altri, sugli adulti.

Ti è stato rimproverato da qualche parte di servirti, quanto a stile, di modi naturalistici. Questo per i « Pugni in tasca »...

Biblioteca Gino Bianco

No, « La Cina è vicina » è più concettuale, più parlato. Direi, se il termine non fosse già stato usato in senso spregiativo da Bresson, che si tratta di « teatro fotografato ». Penso che questo tipo di cinema possa avere la sua autonomia cinematografica, in certi casi. Esistono ormai degli schemi cinematografici: uno parla, l'altro risponde, uno esce di campo, piano fisso... io ho voluto trascurarli a favore delle parole. In certi punti penso di esservi riuscito meglio, in altri peggio, allora ho cercato di riparare... Ci sono anche delle sequenze che direi di cinema tradizionale, ma se appunto non lo avesse già usato tanto eloquentemente Bresson (e lo ripete così spesso...) in senso spregiativo nei riguardi di film che sono effettivamente teatro fotografato e non sono cinema, utilizzerei questa definizione, arricchendola di un senso cinematografico autonomo.

D'altra parte la formula, in modo abbastanza simile, è stata rivendicata da registi come Mankievicz, come Wilder, che fanno indubbiamente del « cinema » molto di più di certi pseudosperimentatori...

Appunto. In « Non per soldi » di Wilder, che ho visto ultimamente, c'è addirittura il cinemascope, il piano americano, e gli attori si muovono; più che altro però parlano, parlano, e il film non ci perde...

Perde anzi negli esterni della partita, abbastanza inutili.

Sì, scene non troppo personali, quelle. Credo che quel film sia del « buon » cinema... Un cinema di parole, su situazioni molto belle, naturalmente.

Il fatto che ci sia un'accentuazione, in questo secondo film, su elementi grotteschi, o ironici, già questo è un intervento preciso dell'autore sulla realtà, un rifiuto del naturalismo...

Questo film è, soprattutto, estremamente politicizzato, anche se poi, magari, si possono commettere degli errori ideologici, ma questo film è estremamente condizionato da cose che occorreva dire, anche in cinema, e che ho tentato di dire... Per esempio, c'è un certo tipo di cinema francese, di presa diretta, dove la parola conta molto, ma è un'altra cosa, tutta un'altra cosa. Qui le parole servono proprio per dire « certe cose », usando ovviamente dei rapporti drammatici e un certo stile un po' da tragicommedia. Nel cinéma-vérité c'era il gusto della presa diretta, ma già come se ne serve Godard è un'altra cosa, autonoma, diversa. Godard, o anche Bresson, si scandalizzerebbe del doppiaggio. E anche a me dà fastidio, però, ripeto, non è una cosa che blocchi un certo risultato. Per Bresson, doppiare un film significa rovinarlo. Per me no.

Bresson utilizza la voce in modo stravolto, poco realistico, chiede agli attori una certa intonazione « falsa »...

Biblioteca Gino Bianco

Sì, ma c'è comunque la contemporaneità di parola e immagine, mentre nel doppiaggio c'è l'applicazione della parola sull'immagine già impressionata. E' un'operazione successiva, seconda.

Fai più riprese della stessa scena? O è già un po' prefissato a livello di sceneggiatura quello che tu voi, l'angolazione ad esempio?

Credo che non ci sia più nessuno che segua a puntino un piano tutto prestabilito. Il problema maggiore, secondo me, è nell'esistenza di una sceneggiatura chiarissima, che prescinda dalla tua capacità di improvvisazione. Una sceneggiatura non di ferro nel senso della numerazione, ormai impossibile da applicare; tutto è sempre nuovo quando giri, i posti, gli attori; l'improvvisazione, insomma, è una determinante. Però, ripeto, dove non bisogna farsi prendere alla sprovvista, è nella chiarezza ideologica, nei concetti, in certi dialoghi. Anche questi possono essere poi rivoluzionati in certi casi, ma non importa, bisogna averli chiari prima di girare. Credo in una sceneggiatura, da questi punti di vista, « chiusa ».

E per quanto riguarda la direzione degli attori?

Con gli attori, ogni volta c'è un caso diverso. Mauri, era troppo teatrale, allora abbiamo cercato di mitigare il suo essere teatrale, però se si fosse voluto fare un altro tipo di film, con meno elementi comici, farseschi, sarebbe stato necessario un lavoro molto più duro. Con Elda non ci sono stati problemi, anche se, poveretta, ha lavorato sempre stanca per tutti gli altri impegni che aveva. E' stata molto brava, subito. La ragazza era un po' morta, ma doppiandola con una voce che accentua il suo carattere di « gatta morta », appunto, questa voce le ha giovato. E poi c'è Carlo, Graziosi, che ha una voce molto « naturale », adattissima. Tutti gli attori hanno una certa disposizione alla retorica, anche lui, certo, però la sua naturalezza lo aiuta a rientrare bene nelle righe. D'altronde non è vero che gli attori moderni siano meno retori dei vecchi, lo sono solo in modo diverso.

Hai letto sull'ultimo numero dei « Cahiers » l'intervista di Buñuel, che ti accusa di aver caricato troppo, nei « Pugni in tasca », specialmente nella scena del funerale, e dice che mancava solo facessi far la cacca a Ale sul cadavere della madre...?

No. Comunque, il problema non era tanto nel gesto che Alessandro faceva, l'importante era nel suo significato di dissacrazione di un tabù... Scavalcare o far la cacca a quel punto avrebbe avuto lo stesso significato...

Tra i giovani registi, in giro per il mondo, non riconducibili certo a uno stesso terreno nonostante l'etichetta del « nuovo cinema », quali sono le esperienze che tu trovi più stimolanti e interessanti?

Biblioteca Gino Bianco

Glauco Mauri, Paolo Graziosi, Daniela Surina e Elda Tattoli

Apprezzo molto il cinema brasiliano, ho una grande ammirazione per i registi brasiliani. Ma mi pare che, tranne per Rocha, non si tratti di esperienze facilmente esportabili, mi pare che il loro discorso sia un po' locale, poco utilizzabile qui. Rocha invece avanza un discorso valido per un cinema, diciamo, del terzo mondo, più in generale... Ammiro molto la sua capacità, la sua passione. Mi piace Forman. Mi piace Straub, anche se sono due cose nettamente diverse, due poli diversi. Per Straub ho una grande ammirazione. Bisognerebbe vedere cos'altro farà, ma ho una grande ammirazione, ecco, per coloro che riescono a creare e a imporre un loro stile (in questo senso anche per Bresson o Godard) e per la capacità di Straub di non curarsi del pubblico, e non in una maniera « provocatoria » come, non so, Godard. Forman è più limitato, è come un qualcosa che spunta, riscoprendo in modo nuovo cose vecchie, su un terreno arido da mille anni. Ma Straub è veramente più nuovo...

Anche se mi pare che lo stile di Straub sia ancora non chiaro. Cioè: la stessa essenzialità, può rappresentare per registi come Mizoguchi, o

Dreyer, o Bresson un qualcosa, al limite, di « religioso », mentre in un Lang (o nella lezione di un Brecht) è qualcosa di molto più concreto e dialettico, una ricerca di realtà più nascosta, più contemporanea ed autentica, oltre le apparenze. Straub mi pare si collochi un po' a mezza via... Come spieghi il tuo interesse per Bresson?

E' un'ammirazione per il suo stile, per qualcuno che impone un proprio stile, lo inventa e precisa. Lo stesso vale per Rocha, però. E chissà che non possa valere più in là anche per me. Mi interessano i grandi stilisti.

E gli italiani?

Negli italiani ho visto poco, non ho visto « Trio », Agosti ha rimontato tutto il suo film, rispetto alla prima versione è cambiato moltissimo, ha tolto un mucchio di roba, di quella più sgradevole, almeno secondo me, e ha fatto bene. I Taviani e Orsini sono al lavoro, non so cosa faranno, lo vedremo. Pontecorvo... Ho rivisto sere fa alla televisione « Kapò », che è un film zdanoviano, falso, brutto. Quella fine, poi! Assurda, insopportabile! Qualunquista, perfino, Un film così sui lager... Sui lager mi è piaciuto invece « La passeggera », ma a me interesserebbe, come argomento, la macchina... il forno; anche per tutto un discorso più vasto, su altre situazioni storiche, di oggi. Questo è un film che mi interesserebbe fare. De Seta ha fatto due film, uno bello, l'altro brutto. E' vero che bisogna sempre discutere sull'ultimo, ma credo sia un uomo vivo, in ricerca.

(dichiarazioni raccolte da Goffredo Fofi, 23 luglio 1967)

Biblioteca Gino Bianco

I FILM

GLI EROI NERI DI MELVILLE

Esiste nel cinema francese tutto un filone, di cui Melville costituisce uno degli esponenti di punta, che disdegna gli sperimentalismi tecnici da laboratorio, considera l'avanguardia una cosa vecchiotta e superata e aspira invece a fare film « classici ». L'ideale di questi autori è un film ben fatto, con una forma definitiva, di quelli che si possono vedere dopo 10 o 20 anni e non si sente la necessità di cambiare neppure un'immagine. Per fare questo ritengono che sia necessario evitare gli imponenti apparati tecnici dei grandi studios: girano con troupes ridotte, formate da pochi e scelti collaboratori, in condizioni di libertà di creazione. Da artista. Tant'è vero che Melville, sulla base di questo elemento, viene considerato uno dei precursori e dei fondatori della « nouvelle vague ».

Naturalmente, in genere, non ci danno opere rivoluzionarie; l'onestà artigianale è il loro primo tratto comune, e i loro sono film di « genere » eppure sono sempre film appassionanti e pieni di motivi d'interesse.

« Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide » è uno splendido esempio di questa classicità. E' un film nero, un film d'azione, sotto ci corre tutta una tradizione del genere, americana e francese. E' tratto da un aggrovigliato romanzo di José Giovanni, e forse Melville, che è anche autore della sceneggiatura, avrebbe fatto bene a sfoltirlo ulteriormente; nella prima parte si stenta a seguire le numerose giravolte

Biblioteca Gino Bianco

del racconto che procede a scatti, per frammenti, passando da una città all'altra, da una casa, un quartiere, un bosco, un ufficio, un ritrovo all'altro, ed intanto compaiono personaggi sempre nuovi. Tuttavia, in questo modo, Melville arriva a descrivere con precisione gli ambienti, gli interni borghesi, i locali notturni, i commissariati, e a definire « in azione » i caratteri dei personaggi.

Lo strano è che ambiente e personaggi danno un'impressione di estremo realismo, pur essendo costruito con elementi « falsi », ricalcati su tutta una mitologia del genere. Sono come la gente immagina che siano i gangster francesi.

Il vecchio gangster stanco che fugge di prigione e si ritrova superato dalle nuove leve è ormai un personaggio classico del genere. Dietro di esso si avvertono disparate componenti, da certi film di Huston con Humphrey Bogart ad « Alba tragica » (quella morte in cima alle scale, assediato dalla polizia). Così Alban, Manouche, Paul Ricci, Aldorf, Joe Ricci, Pascale, Théo sono figure non meno classiche e rassomigliano ad altre, che abbiamo già visto molte volte.

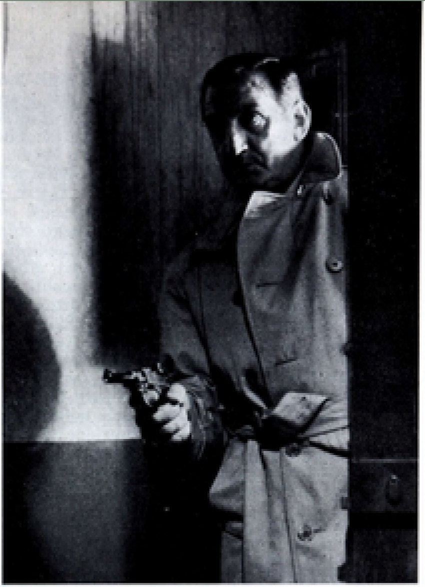
Ma a partire da questi dati Melville sa creare i « caratteri » con giustezza, renderli « veri », dar loro una spiccata individualità; pone una cura minuziosa nello sbozzare con precisione anche i personaggi minori, i ruoli di secondo o terzo piano. Tutti risultano spontanei, « naturali »; le loro storie sono fluide, motivate. Non c'è ombra di meccanicità o di schematismo in queste figure, come invece nella maggior parte dei film del « genere », e basta pensare ai personaggi di un altro film nero francese, pur apprezzabile, « Sinfonia per un massacro ».

Ne vengono fuori figure ricche, sfumate, complesse; addirittura insolita è quella di Blot, il commissario neo-capitalista, che parecchi geni del cinema d'avanguardia potrebbero invidiargli.

La raffigurazione di questo *milieu* è di una incredibile verità, forse perché possiede una sua coerenza interna, Melville ci dà il ritratto di un mondo particolare, un universo chiuso, che possiede un suo sistema di valori, in cui accanto alla violenza e alla malizia coabitano una mascolina virilità, la fedeltà, un forte sentimento dell'amicizia, Melville e delinea, addirittura cesella, con notazioni minime ma acute e puntuali tutto un repertorio di atteggiamenti, di gesti, di comportamenti in cui questi valori si esprimono. Momenti come l'abbraccio tra Gu e Paul, la stretta di mano con cui Gu si congeda dai collaboratori alla rapina e infiniti altri simili, costellano il film.

Un contributo essenziale a questo risultato lo danno la fotografia e la recitazione. Non bisogna dimenticare che Melville ha letteralmente « formato » Henri Decae, uno dei più bravi operatori europei, il cui contributo alla riuscita dei primi film di Malle, Chabrol, Truffaut è

Biblioteca Gino Bianco



Lino Ventura in « Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide » di Melville

stato tutt'altro che secondario, e che si è fatto le ossa nei primi film di Melville, « Les enfants terribles » e « Le silence de la mer ». Qui Melville non ha voluto una fotografia « bella », leccata, bensì funzionale. E' di uno stile estremamente neutro, scabro, contrastato, che dà una sensazione di documentario, di autentico (si pensi soltanto alla sequenza dell'« hold up » sulla montagna deserta, arida, assolata); e grazie alla fotografia viene riscattato quel tanto di artificiale che uno scenario di studio potrebbe provocare.

Quanto agli attori, Melville ritiene che la scuola della sincerità sia incontestabilmente la migliore. Egli odia i metodi intellettualistici sul tipo dell'Actors Studio; con tutto il loro campionario di artifici, di « tics », di trucchetti non lasciano più alcun spazio per la sincerità. Un attore è bravo al cinema quanto più rassomiglia al personaggio.

Biblioteca Gino Bianco

Deve essere quanto più è possibile naturale. Forse è per questo che l'interpretazione, e non solo quella di due grandi attori come Lino Ventura (Gu) e Paul Meurisse (il commissario Blot), ma anche degli altri, da Raymond Pellegrin (Paul Ricci) a Christine Fabrega (Manouche), a Paul Frankeur (il commissario Fardiano), ai minori, risulta così efficace ed incisiva, di una perfetta aderenza ai personaggi.

La verità del « milieu » e dei personaggi, che Melville raggiunge con la sapiente dosatura di tutti gli elementi cinematografici, acquista ancora maggior risalto dalla asciuttezza e, direi, dall'indifferenza morale dello sguardo di Melville. Per fortuna, alla fauna dei delinquenti non contrappone il moralismo della legalità, il bene che alla fine trionfa, la sanità fondamentale delle istituzioni, moralismo che era la palla al piede di molti, anche eccellenti, film neri, specialmente americani. Anzi c'è una aperta denuncia dei metodi « energici » della polizia; il commissario marsigliere Fardiano picchia, tortura per estorcere confessioni, usurpa alla malavita la stessa violenza. Non è di certo migliore. Tutt'altro; l'asciuttezza con cui sono definiti questi caratteri ed è descritto questo mondo rischia talora di diventare una sotterranea, e forse inconsapevole, esaltazione delle qualità positive della malavita. Come dice Ciment, questi gangster sono un po' dei boyscouts in fatto di morale, anche se Melville ha ritenuto opportuno precisare che la morale dei suoi eroi non ha nulla a che vedere con la Morale.

Rimane tuttavia positiva la mancanza di moralismo, al pari della mancanza di quello scialbo e fasullo umanesimo che angustia con la sua pietà e vuole scoprire ad ogni costo nei reietti un barlume di bontà umana.

Gianni Volpi

TUTTE LE ORE FERISCONO, L'ULTIMA UCCIDE (Le deuxième souffle) **rg.** Jean-Pierre-Melville; **scenegg.** Jean-Pierre Melville dal romanzo di José Giovanni; **fot.** Marcel Combes; **prod.** Charles Lumbroso e André Labay, per la Montaigne; **con** Lino Ventura (Gu), Paul Meurisse (Blot), Christine Fabrega (Manouche), Raymond Pellegrin (Paul Ricci), Paul Frankeur (Fardiano), Marcel Bozuffi, Denis Manuel, Pierre Grasset, Jean Negroni, Michel Constantin, Pierre Zimmer; **orig.** Francia (1966).

Biblioteca Gino Bianco

“LA CIVILISATION DU CUL”

(Jean-Luc Godard in “Masculin-Feminin”)

Come si può rilevare dalla tabella dei « 400 colpi », all'interno della redazione esistono delle divergenze nella valutazione di « Una donna sposata » e, più in generale, dell'opera di Godard. Abbiamo perciò ritenuto opportuno far seguire all'analisi dettagliata di Paolo Bertetto, che conclude su un giudizio positivo, un breve intervento in cui sono espresse le riserve di altri redattori.

1
Una donna borghese

In una situazione di confusione critica sull'esperienza cinematografica di Godard qual'è l'attuale, UNA DONNA SPOSATA può offrire il terreno adatto per una parziale verifica della densità e dell'autenticità del suo orizzonte espressivo. Il film rappresenta una serie di azioni di una giovane parigina, vista nell'arco di due giorni (anzi da un pomeriggio al successivo), in un contesto di eventi che si pongono insieme come normali, consueti, persino banali e simbolici esemplari. Il soggetto molto semplice ricorre allo schema tradizionale del triangolo inserendolo tuttavia in una prospettiva aperta indeterminata. Non si tratta più di rappresentarne la drammaticità la contraddittorietà (o l'allegrezza, l'inventiva) che contiene, quanto di utilizzarlo come un materiale qualsiasi come un dato non appesantito da sovrapposizioni di significati.

Biblioteca Gino Bianco

Vediamo così Charlotte, la protagonista, dapprima a letto con l'amante poi in giro per Parigi, all'aeroporto dove rivede il marito, poi in casa intenta a svestirsi, a prendersi le misure del corpo, a sfogliare riviste.

Godard tenta di fornirci, attraverso un narrato frammentario e rigoroso nello stesso tempo, un'immagine canonica della vita della donna sposata (il titolo originale, bloccato dai censori, aveva infatti l'articolo determinativo), descrivendone i gesti, le manie, il modo di impiegare il tempo, lo spazio quasi vuoto di azioni significative, per arrivare alla condizione generale complessiva. A questo punto Godard spezza lo sviluppo del narrato e incasella lunghi brani del film sotto alcuni (sette) titoli che scandiscono l'azione: lo schema in ogni modo non è così stretto da inglobare tutto l'orizzonte degli eventi, ma seleziona e formalizza — non di rado ironicamente — momenti specifici, presentando invece altre parti del film senza mediazioni.

Il caso più rilevante, l'unico che costituisca una effettiva modificazione del narrato, è costituito da una serie di tre monologhi a soggetto, dedicati alla memoria al presente all'intelligenza e fatti recitare rispettivamente dal marito dalla protagonista e da un ospite: si disgrega in tal modo la dinamica della rappresentazione tradizionale e viene ricuperata invece attraverso la libertà formativa, la dimensione dell'intervento soggettivo, diretto e indiretto nello stesso tempo. Ma l'aspetto più importante del procedimento è evidentemente la trasformazione strutturale dell'arco narrativo, attraverso la formalizzazione di singole azioni astratte in una certa misura dal contesto naturale dell'agire. Il senso dell'operazione è in fondo abbastanza chiaro, in quanto attesta la costante determinazione di Godard di fondare l'opera come finzione proprio anche all'interno dei film più realistici — più fenomenologici — più vicini ad una formula di « cinéma-vérité »; anzi lo stesso intervento mutuato dal « cinéma-vérité » viene globalmente rovesciato in una forma di rappresentazione mediata, per garantirne l'inclusione in una struttura necessaria e premeditata. La ricerca di Godard infatti sembra volta, attraverso « Una donna sposata » e « Masculin-féminin », come prima in « Questa è la mia vita », al reperimento del dispiegarsi essenziale della realtà quotidiana, nelle sue organiche alternative di eventi non rilevanti e di gesti inutili gratuiti.

Questa dimensione di vuoto esistenziale, di inautenticità dei rapporti che Godard riesce a cogliere all'interno della realtà è l'aspetto tragico (e forse secondario) dell'atteggiamento di disponibilità esistenziale che sembra racchiudersi al fondo di questa attività. In questo sguardo capillare il momento della identità dei gesti e della ripetizione delle azioni acquista evidentemente una funzione centrale, in quanto attesta la schematicità delle operazioni esistenziali ed il progressivo restringersi del momento della scelta personale, del progetto.

Biblioteca Gino Bianco

Così vediamo concretamente rappresentata la condizione di eterodirezione della protagonista agita da costanti forme di pressione. Il continuo bombardamento di immagini formule pubblicitarie giornalistiche radiofoniche che sorreggono sistematicamente la giornata della donna, coordinandone i movimenti, riempiendone i vuoti falsamente, creandone artificiosamente bisogni e desideri, è ovviamente l'aspetto più palese di questa condizione; ma la ripetizione senza fantasia senza effettivo interesse degli stessi atti, parole gesti durante il rapporto erotico (prima con l'amante poi con il marito poi ancora con l'amante) le ore impiegate a compiere azioni suggerite dall'esterno, attesta chiaramente come gli individui siano qui ridotti a funzioni ed invece di crearsi e agire situazioni sulla base della volontà soggettiva, siano agiti da uno schema condizionante.

La donna (ma anche gli altri personaggi) viene presentata come una cosa da Godard proprio perché ne è enucleata la condizione di non creatività e di eterodirezione. Questo effetto risulta indubbiamente da una serie di componenti tra le quali lo stile, l'atteggiamento formativo dell'autore hanno importanza fondamentale, ma è soprattutto la forma delle relazioni intersoggettive che attesta il carattere della situazione.

L'aspetto stilistico in senso stretto presenta infatti alcune ambiguità e sbavature. Godard stesso ha indicato in una dichiarazione la propria linea operativa: « J'ai cherché à montrer simplement des gestes et des paroles sans savoir ce qui allait en résulter. C'est un film analytique ou chirurgical dans le sens où un chirurgien au travail n'est pas psychologiquement concerné ». In realtà, aldilà della struttura dell'opera e dell'atteggiamento formativo, che è indubbiamente improntato ad una volontà di rappresentazione conoscitiva, lo stile cede molto spesso a compiacenze formalistiche, a ricerche estrinseche di effetti, a scelte estetizzanti, che limitano in parte il carattere di essenzialità della scrittura, e modificano in un certo senso il significato stesso dell'analisi. Le compiacenze gli orpelli formali sono infatti il concretarsi stilistico di un atteggiamento piuttosto ambiguo di Godard nei confronti della donna: la ricerca conoscitiva non è infatti portata al livello di radicale demistificazione dell'ordine dei rapporti rappresentati, ma opera anzi un ricupero di forme di relazioni reificate. La rappresentazione conoscitiva non è tanto condotta con freddezza teoretica, con cinismo intellettuale, in base alla deliberata volontà di spezzare il meccanismo e di farne emergere le contraddizioni, ma si fonda invece su una ambiguità sostanziale che lascia ampio terreno alla simpatia ed alla *tendresse*, come hanno scritto critici francesi.

E' proprio in quest'ordine di problemi che si palesa il limite della visione di Godard, che sa individuare con intuizione e lucidità le realtà

Biblioteca Gino Bianco

Macha Meril e Philippe Leroy in « Una donna sposata » di Godard

essenziali, ma le affianca poi a momenti e forme banali, di seconda mano, a ricerche dilettantesche. Ma aldilà di queste incertezze e sbavature, è proprio al livello di tendenza e di idea di cinema, e più concretamente di struttura, che il film rivela gli elementi più significativi. Definito « fragments d'un film » per la costante frantumazione del

Biblioteca Gino Bianco

narrato, l'opera realizza attraverso la negazione della struttura tradizionale della storia, una nuova forma di narrazione.

Godard supera il nucleo tradizionale della trama, costruita sulla presentazione dei materiali, la messa a fuoco dei conflitti interni, lo sviluppo e la soluzione di questi, per offrire una visione aperta in cui si dispongono variamente, senza modificazioni di comodo, le realtà individuate. Si tratta quindi non più di raccontare l'arco progressivo di azioni situazioni affezioni psicologiche, quanto di rappresentare in spaccato una condizione tipica che trovi in sé — nella propria normalità ed esemplarità ad un tempo — il valore semantico. In questo senso l'ambito strutturale della storia tradizionale contiene accanto ad elementi di grande importanza rappresentativa, parti soggette, per l'articolazione del narrato, ad una fatale dispersione; invece la dimensione della scrittura godardiana, abbandonato lo schema condizionante, il feticcio, della storia, tende all'organizzazione di un discorso attraverso frammenti altamente selezionati che si pongono essi stessi come realtà essenziali. Si attua così il reperimento più rigoroso dell'orizzonte del tipico nel cuore stesso della quotidianità. Godard ha intuito — ma, pur troppo, non perseguito con costanza — che il modo più persuasivo per raggiungere una rappresentazione integrale ed approfondita del mondo attuale, si può realizzare solo attraverso l'attuazione d'un modulo narrativo che respinga tutte le limitazioni poste dall'esterno, da certi schemi operativi tradizionali, e rifondi, attraverso la libertà inventiva e l'adesione alle realtà essenziali d'un certo mondo, la rappresentazione conoscitiva come dimensione narrativa sperimentale. Non bisogna infatti insistere troppo, a mio avviso, sulle ricerche linguistiche di Godard: l'intarsio formale, la complessità strutturale, l'invenzione stilistica, sono forse il modo più operativo, perchè dichiaratamente formale e straniante, per veicolare direttamente certe realtà che contano e fare oggi del contenutismo. Il ritrovamento della esemplarità nella normalità è possibile soltanto attraverso un procedimento straniante che faccia significare i materiali ad un livello secondo.

Forse il significato ultimo di Godard è proprio quello di fondarsi sulla libertà strutturale per fare un film di idee viventi nel reale: attraverso la disponibilità formativa Godard realizza la restaurazione della conoscenza nell'opera d'arte.

Paolo Bertetto

Biblioteca Gino Bianco

2
Note su Godard

Riconosciamo volentieri a Godard un ruolo di rilievo nel dibattito contemporaneo sul cinema. C'è in lui una notevole capacità di cogliere attraverso il modo di raccontare diretto e asintattico una realtà « fenomenica », l'hic et nunc; c'è una incessante sperimentazione delle possibilità d'introspezione dei fenomeni reali insite nell'obiettivo cinematografico, che lo porta, come ha scritto Rondolino, « al raggiungimento di una purezza dell'immagine, oserei dire di una sua verginità, che il continuo uso delle immagini della moderna civiltà ha tolto ad esse ».

I suoi personaggi di outsider, votati al fallimento e che non hanno altro da opporre alla società che la propria libertà d'azione e di pensiero, sono delineati al di fuori di schemi morali ed ideologici, in un misto di tenerezza e di distacco. E' questa l'importanza e la novità, quando e nella misura in cui non « ideologizza » e lascia parlare le immagini, di film come « Fino all'ultimo respiro », « Questa è la mia vita », « Il bandito delle 11 ».

Riteniamo invece pericoloso l'altro filone dell'opera di Godard, di fare il saggio sociologico, e di farlo
attraverso le boutades e i paradossi sempre presenti nei suoi film, che se risultano divertenti e funzionali, quando vuol fare la commedia d'avanguardia (« La donna è donna »), sono invece ingiustificati e insopportabili, quando pretendono di illuminarci sulla nostra realtà storico-sociale-politica,
isolando e ingigantendo attraverso l'iterazione tautologica qualche fatto macroscopico e superficiale;
spacciando i suoi luoghi comuni da piccolo-borghese disorientato come verità ultime del nostro presente.

E' il caso di film come « Les carabiniers », « Missione Alphaville », « Made in USA », « Il nuovo mondo ».

Ora « Una donna sposata » rientra in questa seconda zona, e ci pare decisamente inutile. Per diversi motivi:

Biblioteca Gino Bianco

a) G. crede di esorcizzare e di padroneggiare una realtà mutevole e contraddittoria che gli sfugge, accumulando il maggior numero di dati e di esempi; ne fa un catalogo, quasi che i frammenti, i ritagli staccati fossero tutta la reltà; c'è quasi tutto, manca solo l'essenziale;

b) ritiene che la monotonia dei gesti, di un comportamento debba essere rappresentata in maniera monotona; se la protagonista ripete dodici volte la stessa cosa, questo è significativo per l'ufficio di statistica, ma non ci dice molto di più (oltre che indisporre e tediare lo spettatore). Per G. la condizione della donna nella società capitalistica del benessere è condannata all'eterodirezione, e si esprime in un rituale ripetitivo delle stesse azioni, degli stessi comportamenti; egli fa vedere la protagonista compiere più volte le stesse azioni, così pensa di aver delineato « criticamente » la condizione della donna nella società etc., etc.;

c) non appaiono chiaramente illuminati (se non a livello dell'affermazione generica e quindi conoscitivamente irrilevante) i rapporti tra gli individui e come questi siano determinati e condizionati dalla struttura della società; e ciò per il discorso che G. vuol fare sul*la* donna ci pare esiziale;

d) le banalità e i qualunquismi non diventano cose profonde, se sono spacciate per filosofia e sono dette con mutria seriosa e antipatica dal signor Roger Leenhardt;

e) parimenti tutto il repertorio di citazioni, battute, allusioni *à la page* resta sempre a mezza strada tra trucchismo e sincerità, tra il gusto snobistico della frase d'autore e la partecipazione completa alle affermazioni dei suoi personaggi. Questa dimensione di « falsa universalità », di chi sa sempre ciò di cui « si parla » senza lasciarsene mai coinvolgere, dimostra soltanto che ha letto tutte le settimane « Le nouvel observateur » e si esaurisce nei propri evidenti limiti costitutivi. Altro che darci il quadro della condizione sociale della donna!

Nessuno pretende da Godard che ci dia l'analisi della struttura della società o che ci parli della guerra d'Algeria, del Vietnam, della coesistenza pacifica, della crisi della sinistra, della Cina. Semplicemente il suo discorso, quando verte su questi temi ed è risolto in questi termini, non ci pare degno di attenzione.

Gianni Volpi, Massimo Negarville

UNA DONNA SPOSATA (Une femme marié) **rg.** Jean-Luc Godard; **sogg. e scenegg.** Jean-Luc Godard; **fot.** Raoul Coutard (b. n.); **mus.** Lous Beethoven, Calude Nougaro, una canzone di Sylvie Vartan; **mont.** Agnes Guillemont e Françoise Collin; **prod.** Anoucka Film/Orsay Films (Parigi); **distr.** Columbia; **orig.** Francia (1964); **con** Macha Meril (Charlotte), Bernard Noël (Robert), Philippe Leroy (Pierre), Roger Leenhardt, Rita Maiden, Margaret Le-Van, Veronique Duval, Chris Tophe; **lung.** (ed. francese) m. 2.603.

Biblioteca Gino Bianco

LA POLONIA CON I VELI

Davanti a IL FARAONE si rimane perplessi. Non tanto per ciò che si è visto, che è interessante e godibile, quanto per la difficoltà di cogliere tutti i motivi, di sciogliere tutti i nodi. Una perplessità positiva dunque, dal momento che invita a una attenta riflessione ed a uno sforzo interpretativo. Non è la comprensione del narrato bensì la fusione dei due piani del discorso di Kawalerowicz che rischia di sfuggirci: il film « storico » e gli spunti, la riflessione sull'oggi. I detrattori de IL FARAONE con troppa rapidità liquidano il film, giudicandolo fallito e pretenzioso: assurdo ibrido di storico-kolossal (a cui non arriva per la povertà di mezzi), di fumisterie metafisiche (ovvio il rimando a MADRE GIOVANNA DEGLI ANGELI), di spunti, abortiti sul nascere, per un discorso sul presente polacco (su cui ben altro si può, si « deve » dire). Ora, mi pare che questa stroncatura radicale non poggi su un'analisi sufficientemente articolata e pecchi di superficialità.

Sfugge, a questi signori, la ricchezza, la varietà dei temi, dei motivi dell'opera. La costruzione ad incastro delle unità strutturali: per cui dal tema del contrasto tra potere politico e potere religioso si trapassa alla funzione della ricchezza e del denaro, alla vita privata dei protagonisti. Questi momenti sono colti poi nel loro reciproco condizionamento, nella loro costante interazione di modo che, come elementi di una costruzione geometrica, convergono tutti nella soluzione finale, nella sconfitta-morte del giovane faraone.

(Qui, facciamo una lamentosa quanto inutile parentesi. L'edizione originale del film durava 2 h 50', l'edizione italiana 2 h 15'. Come al solito, l'apparato pubblicitario-distributivo ci considera cretini integrali e ci aiuta a penetrare meglio ed a annoiarci meno. Ringraziamo della premura e ci consoliamo [ma non troppo] che identica sorte è toccata ai cugini d'oltralpe).

Biblioteca Gino Bianco

Fuor di scherzo, la mutilazione affastella le unità componenti il racconto, e l'ultima parte del film risulta farraginosa e non permette che un'analisi approssimata. Ciò è tanto più grave, in quanto la costruzione ad incastro perde le sue articolazioni, la sua complessità, i suoi risvolti.

« Il faraone » (come abbiamo accennato) è costituito da un insieme di unità strutturali: la totalità è continuamente frantumata e continuamente ricostruita.

Vediamo le cose più da vicino: lo scontro tra il radicato potere religioso e il vacillante potere politico, la rappresentazione quindi, della casta sacerdotale e della classe politica come termini antitetici, in conflitto. Nessuna schematizzazione, nessuna forzatura, lo scontro politico-ideologico è agito da *uomini*, rappresentati nella complessità dei loro rapporti. In questa luce, assume senso ed importanza il rilievo dato alle vicende private, a quegli elementi (la controfigura del faraone, la sacerdotessa fenicia, la donna ebrea) che un'analisi superficiale potrebbe far definire romanzeschi, di contorno e, in ultima analisi, superflui. Al contrario 1) essi rientrano come componenti essenziali, precisano certi passaggi e giustificano determinate soluzioni 2) rimandano ad altri atteggiamenti, a scelte diverse e possibili, ma egualmente motivate.

Così, la rappresentazione estremamente caricaturale di una classe di mercanti spregiudicata ed intraprendente (i fenici) agisce da un lato come elemento dissolvitore (o stabilizzatore) del potere politico (i fenici infatti, controllano il denaro), dall'altro sottintende una serie di interessi loro propri (la Fenicia nel gioco politico, fra Assiri e Egiziani). Kawalerowicz ha colto i personaggi nella loro polivalenza, nella loro ambiguità, e da questo prende forza, diventa appassionante, il conflitto politico-ideologico.

La base di partenza è chiara: i sacerdoti sfruttano a loro vantaggio (economico-sociale) la forza della religione, controllano di fatto anche il potere politico e subordinano a sé una vacillante aristocrazia. Ramses XIII tenta di fermare la loro inevitabile ascesa, ma ne esce sconfitto. E' il modo, lo stile con cui questa idea-soggetto viene tradotta cinematograficamente che ci interessa e ci affascina.

Ci interessa perché ogni elemento, ogni personaggio che agisce in conflitto ha una sua dimensione, un suo modo d'essere e di operare. Non blocchi monolitici: i sacerdoti sono profondamente divisi; alcuni, pur con motivazioni contrastanti, appoggiano il tentativo del faraone. Ramses e i suoi collaboratori sono continuamente titubanti, irretiti in problemi personali, spesso senza chiarezza sulle finalità da raggiungere e sui mezzi da usare. I personaggi-strumento (Kamas, Likos, Sarah)

Biblioteca Gino Bianco

non sono soltanto burattini gettati nel gioco politico, posseggono anch'essi una gamma di motivazioni, sufficientemente convincenti, al fare e al non-fare.

L'interesse risiede dunque in questo sviluppo del racconto in direzioni plurime, tutte risolte ed efficaci. Infatti, l'analisi delle tendenze e delle contro tendenze, l'operare degli individui, il continuo interagire degli elementi insomma, non emerge in modo caotico e frammentario, ma si unifica, chiaro ed oggettivo ai nostri occhi, e la rappresentazione dello scontro politico ne esce puntuale e rigorosa.

Se la disposizione della materia è, di per sé, motivo di grosso interesse, è l'abilità cinematografica di Kawalerowicz (pur venata di qualche compiacenza estetica) che rende « Il faraone » un film affascinante.

Ci riferiamo, ad esempio, al festino nella reggia, dove la macchina seguendo il ritmo della musica scandisce le diverse situazioni erotiche. La sequenza è assai bella, un balletto, anche se leggermente lunga. Od anche l'incontro di Ramses con Kama, dove siamo immersi in una serie di rapidissime carrellate, di campo-controcampo, in un'atmosfera « nera » da incubo. O ancora, il vagare tra i meandri del sotterraneo, alla ricerca del tesoro dei sacerdoti, con la macchina che esplora i cunicoli, gli anfratti, le sporgenze e le rientranze.

Su queste due sequenze c'è un discorso parentetico da accennare: l'amore per il « nero », per atmosfere gotiche, per certo erotico da incubo di Kawalerowicz. In « Madre Giovanna degli angeli » (film, per altri versi, assai criticabile) erano già presenti più sequenze significative in questa direzione. L'inquadratura, in lenta carrellata avanti, della scure strumento di un duplice omicidio ci sembrò allora assai bella. E ritroviamo puntualmente in « Il faraone » quelle suggestioni e quelle ambientazioni. E' da sottolineare che in questo tipo di sequenze Kawalerowicz è assai bravo; si potrebbe sostenere, non a torto, che qui risiedono le sue maggiori qualità. Questo detto come un'indicazione, un invito ad approfondire certi elementi, spesso e volentieri, considerati orpelli marginali e superflui, compiacenze inutili da tralasciare in omaggio a un tema assunto come privilegiato, centrale.

Tanto più che in « Il faraone » il nucleo dominante è, cinematograficamente, altrettanto convincente e appassionante.

La macchina da presa possiede la capacità di presentare e chiarire i termini, i motivi dello scontro politico. La sequenza di apertura del film è, a questo proposito, illuminante. L'esercito egiziano è bloccato dinanzi a due sacri scarabei: questo lo spettatore lo percepisce lentamente. La macchina muove dai due scarabei al volto di un ufficiale e poi, in lunghissima carrellata, attraverso l'esercito immobile, schierato

Biblioteca Gino Bianco

in ordine di marcia, segue in costante primo piano la corsa affannosa del messaggero fino ai piedi del gran sacerdote.

« Il faraone » è senza dubbio un buon film. Ben impostato, ben realizzato con degli interpreti calibrati, controllati, con una regia abile e sapiente. E' necessario, però, rilevare che il film non va esente da un limite di fondo: risulta, cioè, velleitario ed inesistente il discorso sull'oggi. La conversione dei conflitti, delle lotte, dal passato al presente è senza forza, senza incidenza. E' ovvio, infatti, che questo Egitto immaginario, questi personaggi emblematici, questi dialoghi allusivi sono lo specchio, l'allegoria per un discorso sulla Polonia oggi. Parlar d'altro, per parlar di questo. La cosa non funziona. Troppo sottili le allusioni, troppo astratte o troppo generiche. E' ad esempio un po' ridicolo affermare che « Il faraone » elucida certe situazioni polacche solo per aver rappresentato un conflitto politico-religioso. Il film della Polonia d'oggi non ci dice niente, malgrado ambisca a dirci tutto. E' riuscito a metà: insomma, se l'Egitto fantastico di Kawalerowicz è « senza veli », la sua Polonia li ha tutti.

Massimo Negarville

IL FARAONE rg. Jerzy Kawalerowicz; **sogg.** dal romanzo di Boles Prus; **scenegg.** Tadeusz Konwicki, Jerzy Kawalerowicz; **fot.** Jerzy Woicik (Eastmancolor, Dialiscope); **mus.** Adam Valacinski; **mont.** Wieslawa Otocka; **scenogr.** F. Trzaskowski-A. Weiman-R. Korczak; **costumi** A. Majaweski-L. Rzeszewska-B. Ptakowa-M. Czekalksa; **prod.** Film Poski-« Kadr »; **distr. it.** INDIEF; **orig.** Polonia (1965); **con** Jerzy Slnik (Ramses XIII), Barbara Bryl (Kama), Christina Mikolajew (Sarah), Piotr Pawlowski (Herthor), Leszeh Herdegen (Pentuer); **lung.** (ed. ital.) m. 3.945.

NIENTE A NESSUNO

Il film A CIASCUNO IL SUO di Petri è « tratto », com'è noto, dall'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia. La possibilità di un confronto immediato tra le due opere ci permette una prima caratterizzazione del film: si tratta di un fulgido esempio di pessima riduzione cinematografica di un racconto. Non ne facciamo una questione — che per altro sarebbe astratta — di « fedeltà » al racconto di Sciascia. Lo giudichiamo tale semplicemente perché ci pare che né Pirro, in sede di sceneggiatura, né Petri, in sede di realizzazione, abbiano saputo comprendere e sviluppare nel senso dovuto neppur uno dei numerosi spunti interessanti del libro.

Cercheremo, in seguito, di mostrare che cosa abbia comportato, concretamente, l'operazione maldestramente riduttiva dell'adattamento cinematografico. Prima, occorre precisare una cosa: il nostro giudizio negativo non deriva dal fatto che l'opera di Petri non costituisce una denuncia condotta in termini adeguati e corretti della situazione siciliana. Teniamo a precisarlo, in primo luogo, perché si tratta di una questione di carattere generale riguardante l'adozione di un approccio corretto al film; in secondo luogo, perché parte della critica, anche se per giungere a conclusioni opposte — il film è impegnato e di denuncia; il film non è impegnato e il suo tipo di denuncia insufficiente — si è accostata all'opera di Petri guardandola soprattutto in questa prospettiva. Prospettiva che permette uno scarsissimo margine di discorso: la semplice constatazione che il film di Petri non ci offre nessun elemento per un discorso politico corretto e accettabile sulla situazione siciliana. Detto questo, si è detto tutto; sul film di Petri, come sul 99% della produzione cinematografica italiana attuale. Ripetiamo questa constatazione evidente e scontata — visto l'elevato numero di orgasmi che si registrano ad ogni comparsa di film con lontani echi dei « mali » della situazione politico-sociale dell'Italia di oggi —: il cinema italiano non svolge attualmente nessuna funzione

Biblioteca Gino Bianco

di questo tipo; non è un cinema politico in senso immediato, non fa che ripetere, nei migliori dei casi, i luoghi comuni di una critica politica di tendenza socialdemocratica, che ripercorre le strade ormai impraticabili di certo realismo esteticamente penoso. Il cinema politico di questo tipo è agonizzante, più per qualche decennio di politica culturale, e non solo culturale, di quella « sinistra » che lo ha sempre caldeggiato, che per l'aggressività della censura e per l'elevato grado di autocensura che quella determina presso produttori, distributori, sceneggiatori e registi.

Torniamo quindi a Petri, per criticarlo, certamente, ma su altre basi. Cioè senza farne il capro espiatorio, la testa di turco contro cui infierire; il colpevole di non aver realizzato qualcosa di « oggettivamente » irrealizzabile. Rimproveriamogli, proprio al contrario, di aver realizzato un film ambiguo, che può esser scambiato per un film di « denuncia » della situazione siciliana. Difficile dire se questa pericolosa ambiguità sia frutto di una precisa intenzione o la conseguenza dell'incomprensione del discorso « politico » presente in germe nel romanzo di Sciascia. Sta di fatto che essa è il sintomo concreto e evidente dello stravolgimento del senso dell'opera di Sciascia operato dalla riduzione cinematografica. Infatti, se è indubbio che il romanzo ha un « contenuto politico », è altrettanto indubbio che questo non consiste nell'analisi della situazione siciliana. Di questa analisi, nel racconto, sono presenti esclusivamente gli elementi che servono a fornire il metro di giudizio dell'inadeguatezza del comportamento di Paolo Laurana — investigatore « privato » inesperto che si lascia sedurre e cade nei tranelli, raddrizzatore di torti ingenuo; prima, incapace di comprendere il contesto in cui l'uccisione del medico Manno e del farmacista Roscio si inserisce, poi, di mutare un comportamento destinato a inevitabile e sterile fallimento — in quanto azione e « risposta » individuale ad uno stato di fatto non modificabile dall'individuo. Esplicita, dunque, la « morale » di Sciascia: insegni l'eroe bastonato — nella fattispecie addirittura polverizzato — gli infortuni della virtù, l'insufficienza di una opposizione in nome della legge, puramente giuridica o morale che sia, con possibilità — anche se non esplicitamente « sollecitata » — di estensione della condanna ad analoghi comportamenti al di fuori dei limiti di una situazione « particolarmente arretrata » come quella siciliana.

Il « messaggio » di Sciascia non è enunciato sotto forma di tesi, ma è il risultato della progressiva investigazione di una realtà oggettiva e di un comportamento soggettivo continuamente confrontati. L'indagine sull'uccisione di Manno e di Roscio ne svela il retroscena (situazione oggettiva), Laurana, l'investigatore, viene a sua volta investigato; i due delitti occupano un posto « preminente » nella vicenda in quanto fanno sì che il racconto si sviluppi secondo un andamento

Biblioteca Gino Bianco

particolarmente adatto al fine « pedagogico ». « Tingendo » la vicenda di giallo, Sciascia ha potuto adottare il procedimento delle « scoperte » successive, proprio del « genere » poliziesco, per svelare progressivamente una serie di elementi in base ai quali il lettore potrà esprimere un giudizio sul comportamento di Laurana.

Si poteva pensare il Petri de « L'assassino » adatto a trasporre cinematograficamente un racconto di questo genere. Se, nel frattempo, non fosse andato a scuola oltr'alpe e, per di più, a quella sbagliata. A imparare le tecniche della frammentazione spericolata e scriteriata della realtà. Niente di più controproducente per trasportare sullo schermo un racconto tutto costruito come quello di Sciascia. Supponiamo, in modo puramente ipotetico, la divisione del lavoro. Pirro si è assunto il compito di dare un giusto risalto agli elementi « drammatici » della vicenda: le uccisioni bene in evidenza, erotismo (si fa per dire) sotto il sole mediterraneo, spogliare la storia dai « fronzoli inutili ». Petri mette in atto il repertorio di tecniche imparate per benino: ogni pretesto per tenere la camera continuamente in movimento è buono, controluce, *zoom* e *travelling* e chi più ne ha più ne metta. Tutto fa brodo per mostrare che anche in Italia non si sono trascurate le esperienze di certa avanguardia (?) cinematografica. Incominciamo a sprovincializzarci. Già, ma evidentemente le « nuove » tecniche non bastano: il film di Petri rimane pur sempre un giallo all'italiana, la Sicilia rimane pur sempre la terra del sole, i « suoi costumi » sovente sono visti con lo stesso occhio — un po' troppo « nordico » — di Germi.

Ma, soprattutto, ciò che c'era in Sciascia sparisce completamente. Il comportamento di Laurana, oggetto specifico del racconto, sottoposto all'occhietto curioso di una camera che ama il particolare e le raffinatezze stilistiche, diventa un semplice susseguirsi di tic, di azioni e gesti ingiustificati, propri di un personaggio dissociato, non di un uomo dalla contradditoria complessità. L'investigazione non concerne più il comportamento ma il delitto; si scarica di qualsiasi *suspense*, essendo subito chiaro a tutti chi ne sono gli autori. Insomma, dopo un quarto d'ora di proiezione, non c'è più nulla da scoprire, tranne che Petri non è riuscito a darci né un buon giallo, né un film di denuncia. Niente a nessuno.

Piero Arlorio

A CIASCUNO IL SUO rg. Elio Petri; **sogg.** dal romanzo di Leonardo Sciascia; **sceneggiatura** Ugo Pirro, Elio Petri; **fot.** Luigi Kuveiller (Technicolor); **mus.** Luis Enriquez Bacalov; **mont.** Ruggero Mastroianni; **scenogr.** Sergio Canevari; **prod.** Giuseppe Zaccariello per la Cemofilm; **distrib.** Panta cinemat.; **orig.** Italia (1967); **con** Gian Maria Volonté (Paolo Laurana), Irena Papas (Luisa Roscio); Gabriele Ferzetti (avv. Rosello); Mario Scaccia (parroco di s. Anna), Salvo Randone (prof. Roscio), Leopoldo Trieste, Laura Nucci; **lung.** m. 2.555.

Biblioteca Gino Bianco

14 film

I tre avventurieri

Prendete A. Delon e L. Ventura. Fatene due amiconi che sfidano il pericolo (in auto o in aereo), con un lieve sorriso ironico-sarcastico. Poi, inserite una meravigliosa ragazza (scultrice, naturalmente).

Costruite un'amicizia « sincera, umana e simpatica » a tre nelle brume di Parigi, mandatela a scaldarsi sul mare africano con una storia (improbabile) di tesori e mercenari, e dissolvetela nel tragico sulle coste normanne con spreco di gabbiani, di spiaggie e di bombe a mano.

Serve anche un buon operatore e una pellicola a colori. Enrico aveva questo soggetto, il buon operatore e i colori della pellicola. Ha fatto un film del tutto inutile.

Ha tenuto a mente la « lezione » di Lelouch: caldi tramonti, volti tristi, musica dolce ed insinuante. Si è portato dietro tutto un bagaglio pseudo-romantico, inserendo l'elemento « Morte » fra i due poli « Amicizia » e «Gioia di vivere» (tutto con la maiuscola, cioè sublime ed irraggiungibile).

Il film è involontariamente comico, e potrebbe essere anche (tutto) un divertimento inutile... Non lo è. Enri[co] [...] certo gustaccio, ci mena per il naso. Vuol farci credere che « I tre avventurieri » non vuol dire niente, che è un bel panettone, e basta. Ne saremmo felici. Invece no, Enrico spaccia con la più grande naturalezza e serietà idiozie e banalità sull'amicizia, l'amore, la vita e altre cose.

Accade così di venire a scoprire che in città, data la massiccia presenza dei muri, non si vede bene il sole e, per questo, abbiamo perduto molto. Il denaro non fa la felicità: la morte (sempre in agguato) stronca giovani vite e impedisce all'amore di dispiegarsi e trionfare.

Gli uomini forti sanno che l'amicizia conta e che bisogna aiutare l'infanzia. Sono i semplici, i più « puri », ad avere in premio il cuore della donna amata.

Dati questi argomenti, non si può fare altro che dire male dell'opera di Enrico, ma con una certa simpatia. Paradossalmente le cose più belle del film sono le più ridicole. La mistificazione della realtà è così scoperta, i Sentimenti sono filtrati e messi in luce in modo così allucinato e folle da rendere alcune sequenze godibili, da far pensare, in ultima analisi, a involontari capovolgimenti ironici. Così, assistiamo divertiti al seppellimento marino della donna amata, alla morte trascinata e teatrale di Delon, alle battute: « Lei amava te! No, imbroglione, amava te!! », dette nei rantoli d'agonia sotto un cielo splendidamente azzurro.

Snobismo? direi di no, l'irrealtà, la ridicolaggine è così scoperta che si può fare a meno di gridare al pericolo, perché « I tre avventurieri » è il risultato di una mistura fra i sogni delle lettrici di « Grazia » e un romanticismo da baraccone. Di queste cose, fatte le opportune e necessarie premesse, si può anche sorridere divertendosi.

M. N.

I TRE AVVENTURIERI (Les Aventuriers) **rg.** Robert Enrico; **scenegg.** Robert Enri-

Biblioteca Gino Bianco

co, Pier Pellegri, José Giovanni; **fot.** Jean Boffety (Eastman-Scope); **con** Alain Delon (Manu), Lino Ventura (Rolande), Joanna Shimkus (Letizia), Serge Reggiani; **orig.** Francia (1966).

L'immorale

Una delle operazioni più ipocrite e mistificanti è certamente quella di far passare per progressivo anticonformistico e libero quello che invece è regressivo conformistico e stantio. « L'immorale » opera in questo senso: cerca di presentare come aperto e problematico un atteggiamento, una situazione che si inseriscono invece nei più vecchi e superati schemi del patetismo a buon mercato. Il soggetto è semplice: un uomo si divide fra tre donne e cerca di renderle, più o meno, tutte felici, costruendo per ognuna uno schema di vita normale, borghese. E ci riuscirebbe (ci riesce, anzi) se non morisse poi d'improvviso per avere ahimé « lavorato » troppo. Il senso del film è abbastanza chiaro: è il tentativo, tipicamente riformistico, di far rientrare nel sistema stabilito l'elemento obiettivamente anormale potenzialmente dissacrante. Il momento anticonformistico è represso e deformato affinchè non turbi l'ordine dei rapporti. Tutto nel film è visto infatti in funzione della ricostruzione dell'ordine tradizionale, a cominciare dal protagonista, melenso esempio di miope moralismo piccoloborghese (tanto che non si capisce davvero come possa trovarsi in quella situazione), al tono complessivo della narrazione che è ispirato non già alla lucidità, all'ironia, ma al patetismo più subdolo e viscerale. Su queste basi è evidente che la contrapposizione tra una morale « aperta » (si fa per dire) che sarebbe poi quella del protagonista, ed una « chiusa », quella del prete, si realizza di fatto come conciliazione di due orizzonti mentali diversi nelle sfumature ma simili nella sostanza, in quanto entrambi rivolti alla conservazione di una mentalità arretrata ed al rifiuto della libera scelta razionale: 1º), dunque, non pensare. E' insomma il tipico film fatto e confezionato in appoggio alla mentalità più pasciuta e qualunquistica; la classica operazione riformistica, condotta su due piani, per smussare l'elemento contestativo e fornire a poco prezzo una illusoria garanzia di modernità ai tromboni. Un po' come il centro-sinistra. Con le ovvie conseguenze di rafforzamento dell'ordine stabilito. La lezione che ne possiamo trarre è semplice: distruggere il riformismo per vederci chiaro.

P. B.

L'IMMORALE rg. Pietro Germi; **sogg. e scenegg.** Pietro Germi, Alfredo Giannetti, Tullio Pinelli, Carlo Bernari; **fot.** Aiace Parolin (b.n.); **con** Ugo Tognazzi (Sergio Masini), Stefania Sandrelli (Marisa), Gigi Ballista (don Michele), Renée Longarini (Giulia Masini), Maria Grazia Carmassi (Adele Baistrocchi), Marco Della Giovanna (Riccardo Masini); **orig.** Italia (1967).

La terra vista dalla luna (ep. di Le streghe)

Ultima riprova dell'abominevole cui il nostro cinema si può ridurre (ma ci sarebbe stato un « peggio » se ci si fosse aggiunto un episodio di Germi: se ne avverte la mancanza) le « Streghe » casalinghe di De Laurentiis offrono un bel minipanorama di rincretinimenti senili (Visconti, De Sica) e di volgarità spicciola, retrograda, idiota (Bolognini, Rossi). Ma c'è anche un episodio di Pasolini, che non ha molte pretese, e non è del tutto riu-

Biblioteca Gino Bianco

Ninetto Davoli, Silvana Mangano, Totò in « La terra vista dalla luna » di Pasolini

scito: ma almeno fa toccare con mano la differenza tra un « autore » e dei poveri tipi, con tutti i dubbi possibili che su quell'autore possano esistere. « La terra vista dalla luna » ricorda, con maggiore stringatezza e nel confronto è un difetto, « La Ricotta » — a tutt'oggi il risultato migliore di Pasolini regista — e certe parabole di « Uccellacci »: breve episodio che trascura ogni realismo ma che, nel « quasi » surreale accostamento ad un apologo contemporaneo si auto-limita coscientemente alla non-chiarezza; lasciando nel contesto di per sé chiaro dell'apologo (terzo mondo e mondo ricco, vitalismo sottoproletario, ecc., come negli episodi ricordati) una (voluta) incertezza di fondo. La morale finale, « essere morti o essere vivi è la stessa cosa », cosa vuol dire? Confessiamo di non averla capita e di esserci sentiti di colpo su un asteroide vagante.

Il precipitoso lietofine di resurrezione della donna-angelo di borgata ci ha respinti nel buio. Non abbiamo nulla contro la commistione dei generi e non sempre ci curiamo di « capire tutto », ma imbrogliare le piste ha senso quando la complessità della costruzione lo sostiene e può giustificarlo: i lietofine dalle favole (interventi della Provvidenza) sono un'altra cosa dai lietofine degli apologhi, che rispondono a una precisa convergenza delle coordinate logiche del soggetto. Qui la Storia sparisce, e resta solo una fumosa, per quanto vivace, tiritera. Ma non si può forse chiedere troppo alla rapidità charlottiana (uno Charlot via via amato e respinto) di questa « cosetta », ma però « bellina », rallegrata da un grande Totò pienamente uomo proprio quando è più liberamente maschera come nei suoi giorni migliori, ben superiore al Totò monocorde e razionato di « Uccellacci », e dai colori del più squillante e raro dei manierismi. Quanto alle compiacenze — o civetterie — irrazionalistiche e alla soddisfatta incoerenza che caratterizzano anche l'opera cinematografica di Pasolini, ci sarà modo di ritornarvi, vista la loro prolificità.

G. F.

LA TERRA VISTA DALLA LUNA (ep. di **LE STREGHE**) **rg.** Pier Paolo Pasolini; **sogg. e scenegg.** Pier Paolo Pasolini; **fot.** Giuseppe Rotunno; **con** Totò (Ciancicato Miao), Silvana Mangano (Assurda Cai), Ninetto Davoli (Baciù); **orig.** Italia (1967).

Una vampata di violenza

Lontani i tempi dell'Algeria, Enrico ha scelto come Sautet, Chabrol (non quello dello « Scandale »), Rappeneau e qualche altro, la strada di un dignitoso cinema all'americana. Specializzandosi, lui, nell'avventura, falsamente autoctona, vuol darci a bere che sui monti del Giura capitino storie hawks-fordiane, zuffe maestre, cavalcate pazze, virili amicizie di « pugni-di-ferro dal cuor-d'oro ». Per far questo, ha

Biblioteca Gino Bianco

bisogno come minimo di introdurre personaggi d'eccezione: l'emigrante rientrato dal Canada (grandi spazi negli occhi chiari), i carcerati in libertà semi-vigilata da lui assunti per riattivare la segheria. Certo, i villaggi di montagna francesi (che somigliano a quelli cuneesi, neanche a quelli sud-tirolesi dove qualche botto ogni tanto si sente), è già tanto che ispirino le variazioni « hurdesiane » alla Moullet. Ma passiamoci sopra, se possibile. Il film diverte? Così. Soprattutto grazie a qualche bella faccia « dura » (ma c'è tanta latta) di Bourvil o di quel tipo che Becker aveva infilato alla Santé, Constantin, e della Marie Dubois (invecchiata) che Truffaut non era riuscito a lanciare neanche battezzandola col nome di un gran bel personaggio di Audiberti o facendola fumare strambamente tra Jules e Jim. Un bell'incendio, qualche cazzotto ben assestato. L'operazione è certo più simpatica di quelle « leonine », ma neanche questa porta troppo lontano.

G. F.

UNA VAMPATA DI VIOLENZA (Les grandes gueules) **rg.** Robert Enrico; **scenegg.** José Giovanni e Robert Enrico; **fot.** Jean Boffety; **con** Bourvil (Valentin), Lino Ventura (Laurent), Jess Hahn (Nenesse), Jean-Claude Rolland (Mick), Marie Dubois (Jackie), Reine Courtois, Paul Crauchet; **orig.** Francia (1965).

Anatomia di un rapimento

Vi sono più Kurosawa: ma quanti? Almeno due jidai-geki (*), quello di « Rashomon », e quello della « Fortezza », quello delle molte facce della realtà e quello puramente ariostesco; almeno due gendai-geki (**), quello delle vaste costruzioni populiste e quello gangsteristico-dostoievskiano. Chiaro che poi, unico come dio-padre, Kurosawa amalgami oltre il costume i suoi temi in non indestricabili mescolanze. Qui: quarta casella, e in modo quasi esemplare. Infatti egli distingue in due parti, quasi due film, il suo « Anatomia di un rapimento ». Dapprima, ambiente quasi unico, groppo attorno al telefono, un capitalista con scrupoli (deve rovinarsi per riscattare il figlio dell'autista vittima di kidnapping?), sua famiglia, suoi servi, poliziotti. Attorno a un caso di coscienza, con abilissima costruzione drammatica e buona presentazione dei personaggi. Poi, tutto cambia, e il personaggio dello studente, cupo e dostoievskiano, è centro di una discesa agli inferi della città, del vizio, della droga, in scene potentissime e eccezionali. E l'inseguimento, le sparatorie, i colpi di scena del gangsterismo tradizionale. Ma qualcosa stona, in tutto questo. Tanto è semplice (e in definitiva ci è indifferente) il dilemma del ricco; tanto si scende troppo poco negli intimi inferni del reietto. Si indovinano i suoi furori, ma con che sforzo! Né angelo ubriaco né cane arrabbiato, solo un incomprensibile groviglio dato come tale, con conseguente « simpatia » del ricco e odiosità del rabbioso, forse non del tutto intenzionali, ma comunque tali. Resta la straordinaria perizia del regista. Chi, salvo forse certo Fuller, sa servirsi così magnificamente delle risorse del cinemascope? Un film ambiguo e non risolto, una grande lezione di tecnica.

G. F.

ANATOMIA DI UN RAPIMENTO (Ten Goku To Jigoku) **rg.** Akira Kurosawa; **scen.** Riuzo Kikuscima, Eijira Hisaita, Akira Kurosawa; **fot.** Choichi Nakai, Takao Saito (b.n.); **con** Toshiro Mifune (Gondo), Kioko Kagawa (la moglie), Tazuia Nacadai (l'ispettore); **orig.** Giappone (1963).

(*) film in costume (**) film contemporanei.

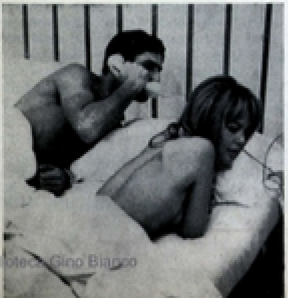
Biblioteca Gino Bianco

Don Giovanni in Sicilia

Il suo campicello, Lattuada sa coltivarselo bene. Rifiutava con « La Mandragola » le volgarità della « commedia di costume », alias zozzerie, ma andando un po' troppo oltre, svirilizzando proprio chi non lo meritava, il vecchio Niccolò. Ma la volgarità impiegatizia era assente, il sesso era sesso, caldo, dignitosamente amorale, senza necessità di pacche sul culo alla Gassman o alla Lollo. Qui, adattando con suo gusto Brancati, ha lasciato di volgare solo la faccia di James Tont, ma trasformandolo intanto per il possibile dalla mostruosità in cui Germi, l'innominabile, lo aveva costretto. In Lattuada la commedia di costume è finalmente commedia di costume. E il sud è sud, non terra di pipe. Preso in giro, criticato, deriso, ma anche con un pizzico di simpatia; e soprattutto congiungendo col rapido Catania-Milano-Catania i difetti terronici e polentonici, distribuendo meriti e demeriti, con tranquilla ironia e comprensione per tutti, più specialmente per chi scopre i modi migliori di godersi — in pace — la vita. In questo senso, Lattuada non si perita di dir chiaro e tondo, anche oltre Brancati, la funzione castratrice di Milano. Luogo comune? Può darsi, ma l'edonismo tollerante di uno dei pochi registi, o forse il solo, in Italia, che sappia « inquadrare » un corpo di donna facendo passare qualcosa nella schiena dello spettatore (si paragoni una ninfetta di Lattuada ad una di Spinola, e si spedisca quest'ultimo in paradiso) non può che guardare con certa sfiducia all'industria, ai cibi adulterati, al sesso disincarnato e nevrotizzato, alla cultura troppo astratta, agli ingorghi di traffico. Come « nostalgico », ha il merito di non mascherarsi dietro pregiudizi imbecilli. La differenza che passa tra un Lattuada e un Germi è proprio quella che passa tra un moralista del cavolo e un educato, colto, spiritoso signore d'altro tempi, tra un piccolo-borghese e un borghese, tra un Guareschi (dio-scampi) e un Palazzeschi.

G. F.

Lando Buzzanca e Katia Moguy in « Don Giovanni in Sicilia » di Lattuada



DON GIOVANNI IN SICILIA rg. Alberto Lattuada; **scenegg.** Sabatino Ciuffini, Alberto Lattuada, Attilio Riccio, G. Salvioni; **fot.** Roberto Gerardi (b.n.); **con** Lando Buzzanca (Giovanni), Katia Moguy (Ninette), Stefania Careddu, Saro Urzì; **orig.** Italia (1967).

La lunga marcia

Ce ne restano nelle orecchie le note a sincope di un commento musicale d'eccezione, che rifà con scrupolo storico la colonna sonora tipo — l'orchestrazione tipo — dei commenti di un tempo, dei Renoir d'anteguerra, dei sovietici di sempre (cioè: sempre anteguerra). Astruc ha tentato una filologia però incerta, stravolta da due direzioni contrastanti eppure non inconciliabili (« La prise de pouvoir »): il silente documentario corale (« Paisà »?) e il didattismo di una riflessione storica che, in tre personaggi-tipo (il militaresco rozzo-proletario, Hossein; il positivo raziocinante-aristocratico, Trintignant; il disgustato qualunquista-riscat-

Biblioteca Gino Bianco

tabile, Ronet — sul fondo « La grande illusione ») pretende rendere il dibattito di un'epoca, le componenti essenziali di una « resistenza ». In modo che è, purtroppo e probabilmente, alquanto vero: assente il popolo, muti i combattenti che non aspirino a leadership, « masse di manovra » per questi o per quelli. Nell'accentramento sui dilemmi dei tre, sul contrasto di potere, Astruc dà un'idea non del tutto assurda di una situazione, ma condividendone, ahimé, i miserabili limiti e limitandosi ad essi. Problemi di capi. Storie di sergenti. Affari loro. Peccato, ché Astruc della camera-stylo, Astruc dei « cattivi incontri », Astruc che sapeva portare il fumetto a zone balzachiane, era un rimpianto di spesso. La sua ricomparsa oltre ad aver diviso in due la redazione di « Positif »: i matusa « pro » e i gagni « contro », non lascia dietro di sé che qualche nota patetico-archeologica di uno stile « voce del padrone » che non sa più trovare i suoi contenuti. Non possono salvarlo i suoi sessanta piani-sequenza, partito preso senza vera necessità.

G. F.

LA LUNGA MARCIA rg. Alexandre Astruc; **scenegg.** Alexandre Astruc e Jean Charles Tacchella; **fot.** Jean-Jacques Rochut (b.n.); **con** Robert Hossein (Carnot), Maurice Ronet (dott. Chevalier), Jean-Louis Trintignant (Philippe), Paul Frankeur, Robert Dalban, Berthe Granval; **orig.** Francia (1966).

La battaglia di Enghelchen

Il negozio sul corso

Il giovane cinema cecoslovacco costituisce indubbiamente un fatto degno di interesse pur se contraddittorio. Purtroppo però questi due film ne presentano gli aspetti più discutibili. Come in troppo cinema dell'Est, c'è il ritorno ai temi della guerra e dell'occupazione, descritti ancora una volta su un tono cronachistico, genericamente umanitario e sentimentale.

Non il barlume di una idea, di una prospettiva nuova, come se vent'anni non fossero passati o fossero passati invano senza provocare gli sconvolgimenti nella società (soprattutto in quella socialista) e nel modo di pensare che hanno provocato. E allora tanto vale chiamare queste cose con il loro nome e a parlare chiaramente di evasione, di fuga dalla realtà presente, dalle concrete responsabilità.

Posto in questi limiti, « La battaglia di Enghelchen » è un film dignitoso, con alcune buone sequenze (la distruzione della colonna tedesca, il risveglio in montagna il giorno della fine della guerra) un pizzico di tecnica avanguardistica, alcuni « drammi » umani (la ragazza che diventa prostituta per aiutare i partigiani, il partigiano che ha perso la fiducia nella vita) e qualche debole e smorto accenno al presente.

Più ambizioso, e più fallimentare, il tentativo di « Il negozio sul corso » (premio Oscar 1967): cogliere le radici del collaborazionismo e dell'antisemitismo a livello quotidiano, nell'opportunismo, negli interessi spiccioli, nel modo di pensare gretto ed egoistico della gente comune.

Ma il risultato è quanto mai povero: il film piomba ancora una volta nel solito ricatto sentimentale e nell'altrettanto solito scialbo umanitarismo (gli ebrei buoni, onesti e perseguitati), raggiungendo toni addirittura parodistici nel personaggio della buona, candida, ingenua e tanto sorda vecchina.

G. V.

LA BATTAGLIA DI ENGHELCHEN (Smrt si rika Engelchen) **rg.** Jan Kadar, Elmar Klos; **scenegg.** Jan Kadar, Elmar Klos dal romanzo di Ladislav Mnacko; **fot.** Rudolf

Biblioteca Gino Bianco

Milic (b.n.); **con** Jiri Kacer, Eva Polakova, Martin Ruzek, Vlado Müller; **orig.** Cecoslovacchia (1963).

LA BOTTEGA AL CORSO (Obchod na Korse) **rg.** Jan Kadar, Elmar Klos; **scen.** L. Grosman, J. Kadar, E. Klos dal romanzo di Ladislav Grosman; **fot.** Vladimir Novotny (b.n.); **con** Ida Kaminska, Josef Kroner, Fratisek Zvarik, Hana Slivokà; **orig.** Cecoslovacchia (1965).

Superman vuole uccidere Jesse

Lo spunto di partenza, meglio sviluppato, avrebbe potuto dare un ottimo film. Nella vita di una coppia di scienziati si materializzano, grazie ad un'invenzione della moglie, i personaggi di una storia a fumetti. Da cui continui incastri del mondo fantastico degli uni in quello reale degli altri. Torture e inseguimenti sui tetti della città, super-poteri e pestaggi: tutto il filone del film fantascientifico e del « nero » americano parodiati con gusto. E i personaggi: un Superman idiota, ma robusto, bello e virile che si esprime a grugniti. Una Jesse tutt'altro che insensibile alle attenzioni del maturo scienziato e che parla attraverso fumetti la cui apparizione dà più volte origine a una serie di « gags ». Le strade della coppia di ricercatori si separano: lei inseguirà anche in un'altra dimensione il suo muscoloso eroe: il marito resta con la ragazza. L'uso dei fumetti ingranditi a pieno schermo nella presentazione e nella conclusione del film, inserito nel vivo delle sequenze sottolinea efficacemente il carattere di ironia e di ammiccamento allo spettatore. Tutta una serie di trucchi tipici del cinema « muto » (movimenti accelerati, scomparizioni di oggetti e persone, ecc.) accentuano ancora maggiormente questa dimensione del film. Divertenti le scene, girate con la tecnica del « cinéma-verité » di Jesse, in costume assai ridotto, per le vie di Praga. Notevole l'entusiasmo con cui Vorlicek ha usato felicemente gli elementi tipici del fumetto e del fantastico. Peccato per il piatto buonsenso alla cecoslovacca di fondo.

G. T.

SUPERMAN VUOLE UCCIDERE JESSE (Kdo chce zabit Jesii) **rg.** Vaclav Vorlicek; **sogg.** e **scenegg.** Vaclav Vorlicek, Milos Macourek; **fot.** Jan Nemecek (b.n.); **con** Olga Schoberova (Jesse), Max Curtis, Artur Numan, Dana Welch, Elisabeth Becher, Paul Grant; **orig.** Cecoslovacchia (1966).

Quelli della San Pablo

Il film di Wise è così brutto, così noioso, così inutile che ci vuole una buona dose di masochismo per resistere sino alla fine. Propaganda americana (della peggiore), pacifismo caramelloso (cioè, la guerra la facciamo, ma non tanto volentieri), storie d'amore (Liala e Delly arrossiscono), bolscevichi torturatori, ecc. ecc.

Forse, il film voleva essere problematico, ma l'unico messaggio che fornisce allo

Biblioteca Gino Bianco

spettatore è la convinzione di essere preso per il sedere. Cina 1926 (Formosa oggi per motivi produttivi). Il marinaio ribelle alla disciplina ama le macchine e fa bene il suo lavoro. Le grandi potenze non capiscono la Cina. « San Pablo », cannoniera americana: notazioni d'ambiente e analisi psicologica dei personaggi idest cinesi e americani uno scontro di mondi e di civiltà! Nasce l'amicizia e l'amore. Ma i bolscevichi uccidono. I marinai ardono dal desiderio di intervenire senza gli impedimenti degli ordini superiori. E via di questo passo.

Non manca « il giglio nello sterco », la cinesina redenta via matrimonio (con complicazione polmonare) dall'americano pieno d'amore. Missione da salvare = posto di blocco da forzare. Eroismo cioè maccartismo, rapide inquadrature: volti virili bruciati dal sole, armi in pugno agli eroi, la bandiera stellata sventola nel cielo, si va all'assalto (alla baionetta naturalmente) per la difesa del bene, della civiltà. Qualche americano muore. Anche il protagonista, non si capisce bene il perché. Del resto non è la sola cosa.

M. N.

QUELLI DELLA « SAN PABLO » rg. Robert Wise; **scenegg.** Robert Anderson; **fot.** Joseph MacDonald (Panavision, Colore De Luxe); **con** Steve McQueen (Jake Holman), Larry Gates (Jameson), Richard Attenboroug (Frenchy), Candice Bergen (Shirley Eckert), Richard Crenna, Marayet Andriane, Simon Oakland; **orig.** USA. (1966).

Requiescant

Oggi per sopravvivere il western deve essere impegnato. E i resti nazional-popolari si applicano, si sforzano e creano. Lizzani ci insegna con « Requiescant » come si fa una porcheria. Non solo. Lui le porcherie le vuole ben fatte e allora ci pensa bene, verifica e analizza, così, buon ultimo, ci offre un trattato religioso-etico-economico (con consulenza e collaborazione della famiglia Pasolini) della guerriglia. Una cosa povera e ridicola. C'è il nazi-fascista e c'è il popolo. C'è il protagonista, bello ed ingenuo: legge la bibbia e non conosce il mondo malvagio. Queste novissime folgorazioni politico-culturali sono rese, poi, con uno stile così penoso (colori, montaggio, recitazione) che Fizzarotti e Nick Nostro, al confronto, sono maestri d'arte cinematografica.

« Nelle Epoche in cui le situazioni sono chiare e nette le scelte sono sicure, ti vengono imposte dai fatti: non fai dunque nessuna fatica. Ma nel momento di una confusione estrema di valore? Meglio allora chiudere con ironia un "genere" già svergognato, **piuttosto che arrivarci dopo tutti gli altri, come stanno facendo tanti ex-engagés vanesi ed infelici che cominciano a fare adesso il loro piccolo western commerciale: tardi, male, e quando ormai il western non rende più sui mercati** » (*) D. Tessari, su « Il Giorno », 17-11-1966). Il discorso vale anche per F. Vancini (S. Vance), autore di una stupidaggine analoga (« I lunghi giorni della vendetta »).

M. N.

(*) (neretto nostro).

Biblioteca Gino Bianco

REQUIESCANT rg. Carlo Lizzani; **con** Lou Castel, Mark Damon, Pier Paolo Pasolini, Barbara Frey, Rosanna Krisman, Mirella Maravidi, Franco Citti, Ninetto Davoli; **orig.** Italia (1967).

Hombre

Il western americano ritorna, con questo film di Ritt, alla psicologia e alle suggestioni filosofico-metafisiche. Non stupisce. Ritt ha sempre amato (« Hud il selvaggio ») certe contrapposizioni globali: civiltà / natura, vita libera e selvaggia / ordine e perdita di libertà. Qui tratteggia il ritratto di un pellerossa bianco (Paul Newman). E' un pellerossa, ha assorbito il modo di vita, il modo di combattere, la resistenza alle fatiche e soprattutto il modo di pensare di un pellerossa: di bianco ha solo più il colore della pelle. Vive libero sulle colline a caccia di cavalli selvaggi. Richiamato ai suoi doveri di uomo bianco (eredita una casa) deve assumersi delle responsabilità. Il ritorno alla « civiltà » lo porta, dopo un viaggio in diligenza, a uno scontro con dei fuorilegge, al dover decidere per sé e per gli altri e infine a morire. Vien da pensare a « Ombre rosse » ed è certo che Ritt ha avuto fin troppo presente il film di Ford. Ma Paul Newman non è John Wayne. E soprattutto ci vuole altra tempra che quella di Ritt per portare avanti questo discorso. Ne deriva un salto tra la prima parte del film (la scena razzista al saloon, il bandito che impone la sua presenza sulla diligenza) e la seconda in cui la tensione che si è venuta creando esplode nello scontro con i banditi. E proprio qui ci pare il film mostri la corda: perché è vero: ciò che interessa al regista è il viaggio in diligenza: un'occasione per una galleria di tipizzazioni. Il bandito, fisicamente brutto e forte di una sua spavalda volgarità, la coppia di giovani sposi in crisi, il conducente conformista e pronto ai compromessi, la coppia più anziana che fugge dalla riserva dopo aver trafugato i fondi che dovevano servire a sfamare gli indiani, la donna dal passato equivoco ma dai sentimenti genuini (ho molto amato): su tutti l'uomo che ha capito quali sono i valori del mondo occidentale e li ha rifiutati: Hombre. Ma la tipizzazione è rozza e approssimata, ricalca stancamente schemi generici, non convince. E se lo scontro e la fuga nel deserto sono i mezzi per mettere in luce le componenti effettive dei singoli personaggi (il più « egoista » è quello che si sacrifica per gli altri), bisogna rilevare quanto quest'operazione sia approssimata, manchi di vigore, per concludersi (l'ultima scena) nel convenzionale. « Hombre » è l'unico effettivamente « civile ». E si sacrifica per gli altri. E' un uomo.

G. T.

HOMBRE rg. Martin Ritt, **scenegg.** Irving Ravetch, Harriet Frank jr.; **fot.** James Wong Howe (Colore, Panavision); **con** Paul Newman (John Russell), Fredrich March (Favor), Richard Boone (Grimes), Diane Cilento (Jessie), Cameron Mitchell (Braden), Barbara Rush, Peter Lazer, Margaret Blye; **orig.** USA (1967).

La bisbetica domata

Il gesto accademico, l'amore per tutto ciò che è superfluo e oleografico, il timore reverenziale per i « classici » (in sostanza la mancanza di idee) ha fermato la mano a Zeffirelli. Egli ha optato per la fedeltà al testo e per una rappresentazione tutta esteriore con largo sfoggio di scenografie, di costumi, di grandiosità ora rinascimentale ora barocca. Il risultato è un grosso spettacolo noioso. Già, perchè costruire con esasperata precisione e minu-

Biblioteca Gino Bianco

17d6
€ 15,00

ziosità le scene a mo' di quadri del Mantegna, vestire attori e comparse con costumi riprodotti dai pittori veneti del 500-600 e, poi, trattare tutto come una farsa contro le donne è un tentativo piuttosto maldestro di catturare pubblico e critica con la pretesa dello spettacolo « divertente di alta cultura ». Purtroppo (a parte la cultura) Zeffirelli non riesce a divertirci. Il barocchismo tutto scenografico soffoca il testo, lo fa scomparire. E, se si può ammirare la bellezza tutta esteriore ed oleografica di alcune scene (il carnevale studentesco a Padova), a lungo andare ci si stanca dell'orgia di colori, di particolari superflui, di comparse, animali, oggetti insignificanti che riempiono lo schermo. E queste osservazioni sono preliminari. Perchè, guarda caso, quando si fa del cinema si usa un linguaggio che non è quello teatrale. Il dialogo va modificato in relazione al mezzo che si usa per esprimersi (le immagini) e la macchina da presa non deve « fotografare » ma rendere le situazioni, fornire le chiavi per intendere. Invece il film è tutto teatrale, dall'entrata in scena delle comparse (entrano in campo come da quinte) alla scenografia, ai personaggi che credono di essere sul palcoscenico. Il primo piano, poi, — scopre Zeffirelli — serve a far vedere l'attore da vicino. Non si tratta più, a questo punto, di una scelta fra uso tradizionale del mezzo cinematografico e funambolici giochi con la macchina da presa; si tratta di sapere « che cosa è » il mezzo cinematografico e che cosa vuol dire servirsene.

Gli attori: in un'opera di impostazione teatrale contano molto, ed anche nel dirigere i suoi personaggi Zeffirelli è mancato. R. Burton (Petrucchio) è di un istrionismo da guitto di periferia, tutta esteriore la sua recitazione. Lo si vede la prima volta si intuisce cosa farà e come lo farà. I gesti, che dovrebbero caratterizzare il suo personaggio, si esauriscono in risate omeriche e grattature alla ispida barba. E. Taylor (Caterina) è più brava. Dato che non sa recitare e non sa muoversi grida e gonfia le vene del collo. Mostra così un magnifico doppio mento. Una donna così paffuta, così rotondetta, così beatamente prosperosa non è una bisbetica da domare, non è il personaggio: questo il suo limite. Gli altri recitano meglio: in un grigiore generale dicono con dignità le loro battute shakespeariane.

Alcuni presuntuosi consigli: il ritorno definitivo di Zeffirelli al teatro (ci andiamo meno e poi è il male minore), una cura dimagrante per E. Taylor, una buona scuola di recitazione per R. Burton. Una speranza: non doverne riparlare.

M. N.

LA BISBETICA DOMATA rg. Franco Zeffirelli; **scenegg.** Paul Dehn, Suso Cecchi D'Amico, Franco Zeffirelli, adattato da W. Shakespeare; **fot.** Oswald Morris (Technicolor, Panavision); **con** Elizabeth Taylor (Catharina), Richard Burton (Petruchio), Natasha Pyne (Bianca), Cyril Cusack (Grumio), Alfred Linch (Tranio), Michael York (Lucentio), Michael Horden (Battista); **orig.** Italia-USA (1967).

Schede a cura di Paolo Bertetto, Goffredo Fofi, Massimo Negarville, Gianfranco Torri, Gianni Volpi.

IMAGE ET SON

revue de cinéma édité par l'UFOLEIS

MOUNTLY FILM BULLETIN

Puplished by The British Film Institute 81 Dean Street London W 1

Biblioteca Gino Bianco

ABBONARSI

A QUATTRO NUMERI DELLA RIVISTA

costa L. 1000 da versare sul c/c 2/44787 intestato a G. Torri

Biblioteca Gino Bianco

HELLAS

LIBRERIA INTERNAZIONALE
ANGLO-AMERICAN BOOKSHOP

TORINO
6, VIA BERTOLA - TEL. 546.941

libri,
riviste, manifesti, cose

all the best bôn e bônpat

Libreria aderente al CNVA

---

colori

READES POLOSER

■

tutta una nuova serie
di
gamme é di toni

Biblioteca Gino Bianco